"BİR GÜL BU KARANLIKLARDA"

Tanpınar Üzerine Yazılar



Gözden Geçirilmiş ve Genişletilmiş 2. BASKI

ABDULLAH UÇMAN
HANDAN İNCİ

3F

"Bir Gül Bu Karanlıklarda"

Tanpınar Üzerine Yazılar

Hazırlayanlar

Abdullah Uçman
Handan İnci



İstanbul 2008

İÇİNDEKİLER

İkinci Baskı Hakkında Birkaç Söz

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının en dikkate değer yazarlarından biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinin 2000'li yıllardan itibaren Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmaya başlanmasıyla, onun edebî ve estetik anlayışı ile düşünceleri bağlamında yeni değerlendirmeler yapılmış, ilgi çekici incelemeler hazırlanmış, anma toplantıları düzenlenmiş, bazı dergiler özel sayılar hazırlamış, eserleriyle Türk edebiyatında yapmak istediği şeyler tartışılmış, kısaca Tanpınar etrafında daha geniş bir çevrede yeniden bir ilgi uyanmıştı.

Bir bakıma Tanpınar etrafında uyanan bu ilgiyi devam ettirmek düşüncesiyle biz de Tanpınar'ın doğumunun 100. yılına rastlayan 2001 yılında, onun hakkında 1932-2001 yılları arasında yayımlanmış 75 yazarın 100 yazısını bir araya getirerek elinizdeki hacimli kitabı hazırlamıştık. 2002 yılı başlarında yayımlanan bu kitap değişik çevrelerce büyük bir ilgi gördü ve tahminimizden daha kısa zamanda kitabın baskısı tükendi.

Kitabın yayımlanışından sonraki günlerde bir yandan çeşitli yayın organlarında Tanpınar'la ilgili yeni değerlendirmeler yapılırken, bir yandan da arka arkaya kitap halinde dikkate değer çalışmalar çıktı. Erdoğan Erbay'ın *Tanpınar'ın Huzurunda*'sını (Erzurum 2002), Ali İhsan Kolcu'nun *Zamana Düşen Çığlık*'ı (Ankara 2002), Sevim Kantarcıoğlu'nun *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri* (Ankara 2004), Halûk Sunat'ın *Boşluğa Açılan Kapı*'sı (İstanbul 2004), Yunus Balcı'nın *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Trajik Durum*'u (Denizli 2004), Nesrin Tağızade Karaca'nın *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikîsi* (Ankara 2005), Mehmet Törenek'in *Başka Hayatlar Peşinde-Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*'si (Erzurum 2006), Bahriye Çeri'nin *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eski Edebiyatımız Hakkındaki Görüşleri* (Paris 2007) ve nihayet Zeynep Bayramoğlu'nun *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler* (İstanbul 2007) adlarını taşıyan incelemeleri takip etti. Bunlardan başka 2002 yılında Marmara Üniversitesi'nde düzenlenen sempozyumun bildirileri *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar* (haz.

Sema Uğurcan, İstanbul 2003) adıyla yayımlanırken, *Toplumbilim* dergisi (sayı 20, Ağustos 2006) bir Ahmet Hamdi Tanpınar özel sayısı hazırladı, daha önce Ahmet Hamdi Tanpınar özel sayısı çıkaran *Hece* (sayı 61, Ocak 2002) dergisinin aynı sayısı yeni bazı yazıların ilâvesiyle Ekim 2006'da ikinci defa yayımlandı. Bu arada A. H. Tanpınar'ın talebelerinden Gözde Sağnak (Halazaoğlu), Ali Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu'nun ders notları *Edebiyat Dersleri* (İstanbul 2004), Güler Güven'in notları *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları* (İstanbul 2004) adlarıyla yayımlanırken, Tanpınar'ın dev eseri *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin* (İstanbul 2006) de düzeltilmiş yeni baskısı yapıldı. Ayrıca Tanpınar'ın diğer eserlerinin Dergâh Yayınları tarafından yeni baskıları gerçekleştirildi. Bütün bu yayın faaliyetleri etrafında başta Doğan Hızlan, Hilmi Yavuz ve Selim İleri'nin yazıları olmak üzere çeşitli tanıtma yazıları ve televizyon programlarıyla Tanpınar gündemde kalmaya devam etti.

Kitabın elinizdeki yeni baskısı hazırlanırken, önceki baskıda gözümüzden kaçan birtakım tashih hataları düzeltilmiş, ayrıca 2002-2007 arasında yayımlanan 10 yazı daha ilâve edilmiştir. İlk baskıda olduğu gibi seçilen yazıların arkasına, Kasım 2007'ye kadar yayımlanmış yazılar da eklenerek, alfabetik ve kronolojik sırayla iki bibliyografya konulmuştur. Metinler gibi bibliyografya da gözden geçirilmiş, daha önce görmediğimiz bazı yazılarla 2002-2007 arasında yayımlanan kitap ve makaleler ilâve edilerek bibliyografya güncelleştirilmiştir.

Şubat 2002'de Kitabevi Yayınları tarafından basılan, kısa sürede tükenen ve uzun zamandır aranan kitabın yeni baskısı çeşitli sebeplerle bir süre gecikti ve bugünlere kaldı. Kitabın bu yeni baskısının da Tanpınar'a duyulan ilgiyi devam ettireceğini ümit eder, bu baskıyı gerçekleştiren 3F Yayınevi'ne teşekkürlerimizi sunarız.

Abdullah UÇMAN-Handan İNCİ

Kitap Üzerine Birkaç Söz

Ülkemiz edebiyat ve kültür dünyasında son otuz yıl içinde eserleri ve fikirleri üzerinde en çok konuşulan kişilerden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, her şeyden önce çok yönlü bir sanatkâr ve düşünce adamıdır. Sırayla *Şiirler* (1961), *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943), *Yaz Yağmuru* (1955), *Huzur* (1949), *Mahur Beste* (tefrika 1944, kitap 1975), *Sahnenin Dışındakiler* (tefrika 1950, kitap 1973), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), *Aydaki Kadın* (1987), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1949), *Beş Şehir* (1946), *Yahya Kemal* (1962), *Edebiyat Üzerine Makaleler* (1969), *Yaşadığım Gibi* (1970) ve *Tanpınar'ın Mektupları* (1974) adlarını taşıyan şiir, hikâye, roman, deneme, inceleme, edebiyat tarihi ve mektup türündeki eserleri bize onun bu çok yönlü kişiliği hakkında bir fikir verebilir. Bunlardan başka o, 1933-1939 yılları arasında ve 1949'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik ve mitoloji dersleri vermiş, Tanzimat'ın ilânının 100. yıldönümü dolayısıyla İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde kurulan Son Çağ Türk Edebiyatı Kürsüsü'nde de ölümüne kadar hocalık yapmıştır.

Şiir, hikâye, roman, deneme, edebî tenkit ve edebiyat tarihi alanında eserler kaleme alan ve bu eserleriyle Türk edebiyat ve kültür tarihinde kendisine müstesna bir yer edinen Tanpınar'ın eserlerinde tarih, edebiyat, şiir, musiki, estetik, yer yer felsefe, plastik sanatlar ve psikolojinin adeta iç içe girmiş karmaşık bir yapı arzettiği kolayca farkedilir.

1901 yılında dünyaya gelen A.H. Tanpınar, gençlik yıllarında önce Ahmet Haşim'in şiirleriyle karşılaşmış, daha sonra hayatı boyunca üstad kabul edeceği Yahya Kemal'i tanımış ve özellikle onun telkinleriyle Paul Valéry ile Marcel Proust'u keşfetmiştir. Bu dört edebiyatçının dördünün de, edebiyatta güzellik duygusu ile mükemmeliyete ön planda yer verdikleri öteden beri bilinmektedir. Tanpınar, bu dört edebî şahsiyetin terbiye ve disiplini altında özellikle şiiri hayatının vazgeçilmez bir meselesi haline getirmiş, ama asıl söylemek istediklerini şiir estetiği doğrultusunda kaleme aldığı deneme, hikâye ve romanlarında ortaya koymuştur.

Şiire oldukça erken yaşta başlayan ve ilk şiirlerini henüz Dârülfünun'da okurken 20'li yıllarda yayımlamaya başlayan Tanpınar'ın, nesir türündeki eserlerini ise belli bir olgunluğa ulaştıktan sonra yayımladığını görürüz. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nı yayımladığında 42, *Beş Şehir*'i yayımladığında 45, *Huzur* yayımlandığında 48, *Yaz Yağmuru* yayımlandığında 52, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* yayımlandığında ise 61 yaşındadır. Dikkatle baktığımızda Tanpınar'ın kırk yaşın olgunluğuna ulaştıktan sonra yayımlamaya başladığı bu eserlerinde derin bir kültüre ve çok yönlü bir sanatkâr kişiliğe sahip olduğu derhal farkedilir. Tanpınar'ın eserleriyle ilk defa karşılaşanların şikâyet ettikleri "anlaşılmazlık" veya "güç anlaşılırlık" meselesine ise Mehmet Kaplan şu sözlerle bir açıklık getirir: "Eroine alıştırılan bir eroinman gibi kolay, hafif, sudan yazılara alıştırılmış okuyucu kitlesi için bu eserlerin okunması ve anlaşılması elbette oldukça güçtür" (*Yaz Yağmuru*'na önsöz, İstanbul 1972, s. 7-8).

"Evin Sahibi" hikâyesinde, saadet ve felâket gibi her türlü olaya son derece rahat bir şekilde bakan insanların arasında yaşayamayan hikâye kahramanı: "Ben, bütün bir masalı olan adamdım!" der. Aslında Tanpınar da bir masalı, hem de büyük bir masalı olan adamdır ve bu sözler bir bakıma onun hayat karşısında almış olduğu tavrı da bir yönüyle açıklamaktadır.

Şiir, hikâye ve roman dışında resim ve heykel sanatlarından çok iyi anlayan, tarih, psikoloji ve felsefeye büyük ilgi duyan, divan şiirini, klasik Türk ve batı musikisini çok iyi bilen, geniş bir kültüre ve estetik zevke sahip bulunan, fakat yaşadığı günlerde çoğu aydının gözünde "Bursa'da Zaman" şairi olmaktan pek de öteye geçemeyen Tanpınar'ın, üzerinde asıl durulması gereken yanlarından biri de, onun, yaşadığı devrin bir takım sosyal meselelerine çağdaşlarından oldukça farklı gözle bakan bir düşünce adamı olmasıdır.

Bir düşünce adamı olarak Tanpınar'ın önemi, Türk kültürünün geçmişi hakkında ileri sürdüğü görüşlerin orijinalliği kadar, bunların, ortaya çıktığı dönemin şartları bakımından da son derece dikkati çekici olmasından gelmektedir. Tanpınar, gerek *Beş Şehir*, gerekse ölümünden sonra yayımlanan *Yaşadığım Gibi*'deki yazılarında Türk kültürünün tarihî gelişme çizgisinden uzaklaştırıldığı, Türk toplumunun geleceğini belirleyecek hayat tarzının ancak "geçmiş"ten kopmakla mümkün olabileceği görüşünün geçerli olduğu bir dönemde, bu kopuşun ortaya çıkardığı ve çıkarabileceği çeşitli meselelere rahatça, ama başkaları gibi kavga etmeden yaklaşabilme yürekliliğini de göstermiş bir aydındır.

XIX. yüzyıldan sonra toplum hayatımızın hemen her alanında ortaya çıkan ve biçim değiştirerek günümüze kadar uzanan batılılaşma süreci ya da doğu-batı çatışması içinde yüz elli yıldır yaşanan maddî-manevî değerler kargaşası ve kültür buhranı, Tanpınar'ın romanlarının konusunu oluşturan başlıca meselelerdir. Aslında Tanpınar'ı günümüz aydını için ilgi çekici yapan şeylerden biri de,

onun, son dönemde yetişen birçok düşünce adamından farklı biçimde, ele aldığı meselelere teklif ettiği çözüm yollarından kaynaklanır. O, Tanzimat'ı takip eden yıllarda çeşitli şekillerde batılılaşmanın darbeleriyle yaralanan Osmanlı toplumunun maddî ve manevî planda çöküşüne, asırlardır varlığını sürdüren kültürün bir anda ortadan kaldırılmasına karşı çareler ararken, Tanzimat'tan bu yana teklif edilen ve genel anlamda kabul gören reçetelere de pek rağbet etmez. Deneme tarzındaki yazılarını ve romanlarını bu gözle okursak, mâzi hayranlığı gibi görünen duygunun arka planında onu, toplumumuzun içine düşmüş olduğu buhranı derinden yaşayan, bu mesele üzerinde ciddi olarak kafa yoran ve birçoklarından farklı biçimde ele alan tarafıyla karşılaşırız.

Tanpınar'a göre toplumun hemen her tabakasında kendisini gösteren kültür ikiliğinin ortadan kaldırılması, ancak ona yeni bir yaşama tarzı ve değer sisteminin getirilmesiyle mümkün görünmektedir. Ancak bu da, sadece fikir planında veya insanların manevî dünyasında gerçekleşebilecek bir şey değildir. Tanpınar, memlekette, belli bir program dahilinde yeni çalışma şartlarının ve bunlardan doğacak yeni yaşama şeklinin mevcut ikilik ve çatışmayı ortadan kaldırabileceğine inanır. Çeşitli eserlerinde Türk toplumunda yüz elli yıldır yaşanan parçalanmışlığın üzerinde ısrarla duran Tanpınar, doğu ile batı arasındaki farklılığın temellerine de inmeye çalışmış, hattâ hayatının son yıllarında batılılaşma ve medeniyet konusunda *Doğu-Batı* adıyla müstakil bir eser yazmayı bile tasarlamıştır.

Tanpınar, bazılarının zannettikleri gibi, memlekette yeni bir hayat tarzının sadece geçmişe ve geçmişin manevî değerlerine dönüşle değil, manevî dünyanın ve geleneksel kültürün eski ve yeni bir takım unsurları da içine alabilecek bir senteze kavuşturulmasıyla kurulabileceği görüşündedir. Bu, Tanpınar'ın gerek denemelerinde, gerekse romanlarında değişik şekillerde ifade ettiği farklı bir yaklaşım tarzıdır. Bu yüzden o, eskiyi bozan ve köksüz yenilikler getirmeye yönelik faaliyetleri de zaman zaman eleştirmekten kaçınmaz. Onun gözünde "eski" ve "eskiden kalanlar", hayatiyetini kaybetmiş ölü varlıklar değil, tam aksine canlı unsurlardır. *Huzur*'un kahramanı Mümtaz'a "Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler araştırıyorum. Onları değerlendiriyorum." dedirten Tanpınar, kendisiyle yapılan bir konuşmada da: "Teklif ettiğim şey ne türbedarlık, ne de mâzi hırdavatçılığıdır. Bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilmek, onun içinden büyümek, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve garplı anlayışla, garplı ustaları severek eser vermektir." (Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul 1960, s. 195) der.

Tanpınar, Mehmet Kaplan'a gönderdiği 1953 tarihli bir mektubunda da mâziyi, "inkârı mümkün olmayan bir realite" olarak değerlendirmektedir: "Şimdi bir realite var: Maalesef mâzi bir sistem! Sen ve ben, onun zihniyetini değil, haklarını ve şiirini, bugünkü hayata manevî destek olabilecek taraflarını ayıklayabi-

liyoruz. Ve diyoruz ki, şu hadlerde kalmak şartıyla mâziyi bugünle birleştirelim, devamı kuralım! Bir inkârda yaşamayalım!"

Her fâni gibi A.H.Tanpınar da 24 Ocak 1962 tarihinde, bu "güzel dünyaya" veda eder. Tanpınar öldüğü zaman, *Sahnenin Dışındakiler, Mahur Beste* ve *Aydaki Kadın* romanlarıyla *Yaşadığım Gibi* ve *Edebiyat Üzerine Makaleler* dışındaki diğer eserleri kitap halinde yayımlanmıştı. Başka bir şekilde söylersek, Tanpınar, Türk toplumuna iletmek istediği düşüncelerini eserleri ile sunmuş bulunuyordu.

Tanpınar'ın ölümünün hemen arkasından, yıllarca hocalık yaptığı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından bir nevi vefa borcu olarak hazırlanıp onun hâtırasına ithaf edilen *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*'nin XII. cildinde yer alan Ömer Faruk Akün'ün hocası hakkındaki derli toplu ilk biyografi ve bibliyografya çalışması, Mehmet Kaplan'ın *Huzur* romanı üzerine yaptığı oldukça geniş kapsamlı tahlil denemesi, bundan bir yıl sonra yayımlanan *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı modern psikolojik yöntemlerle yazılmış kitabı ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hakkındaki bir makalesi ile bir kısım küçük değerlendirmeler; bir kısmı ölümü üzerine çoğu dost, arkadaş ve talebeleri tarafından kaleme alınan hâtıra türündeki yazılar dışında, uzun süre, onun Türk toplumuna sunmak istediği mesajı bütünüyle kavrayıcı mahiyette kapsamlı herhangi bir değerlendirmeye rastlayamayız.

Tanpınar'ın, ölümünden kısa bir süre önce, hayatının bir nevi muhasebesini yaptığı ve günlük şeklinde kaydettiği hâtıralarında, onun, aynı nesle mensup dost ve arkadaşları kadar devrin önde gelen aydınları ve edebiyatçıları tarafından da önemsenmediğinden ve ciddiye alınmadığından acı acı şikâyet ettiğini görürüz. İşte hâtıra defterindeki şu satırlar ne kadar düşündürücüdür:

"Ne yaptım! *Beş Şehir*'le, okunmayan, hissedilmeyen *Beş Şehir*'le! Büyük ve küçük hikâyeler, romanla Türk edebiyatının bütün bir tarafıyım!. Bu eserlerden memnun muyum? Orası başka. Fakat *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, bilhassa birinci hikâye böyle tenkitsiz mi geçecekti? *Huzur* ki okuyanların hepsi sevdiler, üç makale ile, *Yaz Yağmuru* hiç bir akissiz mi geçecekti?. Bunların Türkiye'ye getirdiği hiçbir şey yok muydu! Türkiye'ye ve Türkçe'ye. Ya şiirlerim? Hâlâ hiç kimse "Deniz" manzumesinden bahsetmedi. "Deniz" manzumesi ki Türkçe'nin beş on manzumesinden biridir. Buna eminim. Buna makalelerimi de ilâve edin. Hayır, ben adımı, küçük şöhretimi hak ettim. (...) Fakat niçin bu kadar haksızlık? Bu işte eksiğim nedir?

İşin öbür tarafı hâlâ kendimle cenkleşmem, hâlâ kendimi olmuş addetmemem! Belki de kendi kendimi mahveden benim. Hakkımdaki sükût suikastının bir sebebi de benim. Edebiyatçılarla düşüp kalkamıyorum. 20 ile 35 yaş arasında olanlara çok yakındım, şimdi çok uzağım. Aramızda bütün bir kültür ayrılığı var. Mesafe. Bu genişlik ve ayrılık benimle beğendiğim garplıların arasında-

kine hemen hemen yaklaşıyor. Edebiyatı memleketin bugünkü vaziyetinde bu kadar ciddiye almamalıydım.

Türkiye'de her şey politika mücadelesi. Ben ise eserimde Türk politikasını, hakiki Türk politikasını görüyorum. Sağ taraf beni kâfi derecede kendilerinden, kâfi derecede inhisarcı, kâfi derecede cahil görmüyor. Sol bana düşman. Benim kültür seviyemde olanlar ise frenklerde benden iyisini buluyorlar. Bütün bunlar Yahya Kemal'in gazele hicretini çok iyi anlatıyor. (...)

Hakikat bu ki ben Türkçe'de yeniyim. Fakat dünyada yeni değilim. Dünya ki sanatı bir çıkmaza soktu. Başka türlü şeyler istiyor. Sağcılar yalnız Türkiye, gözü kapalı, ezberde kalmış ve geçmiş bir Türk tarihi, yalnız iç politika ve propaganda diyor. Sol, Türkiye yoktur ve olmasına da lüzum yoktur diyor; yahut benzerini söylüyor. (...) Ben ise dünya içinde, ileriye açık, mâzi ile hesabını gören bir Türkiye'nin peşindeyim. İşte memleket içindeki vaziyetim. (...)

Türkçe'yi, hece veznini, Türk duyuşunun biraz daha, olduğundan, bugünkünden daha çok ilerisine götürmekten henüz ümidimi kesmiş değilim. Daha yapacağım iş var. Buna eminim. Varsın sussunlar, varsın okumasınlar, varsın beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan, sathından beni tanısınlar, *Bursa* şiirimle iktifa etsinler, gazeteler bana boykot yapsın! Ben yine işime devam edeceğim. Kendime göre bir Türkçe yapacağım. Muayyen bir edebiyatın örneğini vereceğim." (İnci Enginün, "Tanpınar'ın Bilinmeyen Hâtıraları-IV, *Dergâh*, sayı 65, Temmuz 1995, s. 9).

Ölümünden kısa bir süre önce hâtıra defterine bu satırları yazan Tanpınar, hiç de haksız değildir, çünkü o en yakın arkadaşlarının gözünde sıradan bir "şair"den başka biri değildir. Tanpınar şikâyetlerinde haklıdır, çünkü o okunmak, anlaşılmak, hele tartışılmak bir yana, bir iki istisna dışında, en yakın dost ve arkadaşları tarafından bile ciddiye alınmamış, hattâ kılığına kıyafetine pek dikkat etmediği için yine en yakın dostlarından Nurullah Ataç tarafından "Kırtipil" lâkabı takılmış, birtakım fantezileri olan sıradan biridir.

Bugün o günlere geri dönüp baktığımızda, Beşir Ayvazoğlu'nun tesbitine katılmamak mümkün değil! Tanpınar hayatta iken en yakın dost ve arkadaş çevresini meydana getiren Hasan-Âli Yücel'den Ahmet Kutsi Tecer'e, Nurullah Ataç'tan Sabahattin Eyüboğlu'na, Mazhar Şevket İpşiroğlu'ndan Adalet Cimcoz'a kadar pek çok kişi onun düşüncelerini "bir çeşit aydın fantezisi olarak değerlendirmiş ve pek de tehlikeli görmemişlerdir. Çünkü o bir kavga adamı değildir." (*Sîretler ve Sûretler*, s. 41).

Tanpınar'ın, ölümünden ancak on yıla yakın bir zaman geçtikten sonra, yani aşağı yukarı 70'li yıllarda yeniden okunmaya başlandığını ve dünya görüşü bakımından ona uzak sayılabilecek çevrelerde bile fikirlerinin tartışıldığını görüyoruz. Tanpınar'ın yeniden okunması ve Türk aydınlarının gündemine gel-

mesi konusunda, başta Mehmet Kaplan'ın himmet ve gayretleriyle öncelikle *Edebiyat Üzerine Makaleler* (haz. Zeynep Kerman, İstanbul 1969) ile *Yaşadığım Gibi*'nin (haz. Birol Emil, İstanbul 1970) ilk defa, *Beş Şehir* (3.b., 1000 Temel Eser serisi, İstanbul 1969) ile *Huzur*'un (2.b., 1001 Temel Eser serisi, İstanbul 1972) da yeniden yayımlanmaları kadar, Selâhattin Hilâv ile Hilmi Yavuz arasında doğrudan doğruya Tanpınar münasebetiyle başlayan ve 4-5 ay kadar süren oldukça geniş boyutlu tartışmanın da önemli ölçüde payı bulunduğunu belirtmek gerekir.

Aslında Tanpınar'ın, ölümü üzerinden on yıl geçtikten sonra, yani 70'li yıllarda gündeme gelmesi ve âdeta yeniden keşfedilmesi pek de öyle rastlantıya benzer bir şey değildir. Çünkü artık bu yıllarda "devrin havası" değişmeye başlamıştır. Bu durum, başka sebeplerle birlikte, artık bu yıllarda, Tanpınar'ın çok yakından tanıdığı, içinde yaşadığı, eser verdiği ve değişik yöntemlerle üstü kapalı bir biçimde de olsa zaman zaman eleştirmekten geri durmadığı, meselâ mâziyi bütünüyle inkâr etmek gibi devrin geçerli olan bazı anlayışlarının belki bir bakıma geçerliğini kaybetmeye başlamasıyla açıklanabilir. Dünya görüşleri birbirinden çok farklı da olsa, 70'li yıllardan sonra başta Kemal Tahir ve ATÜT'çüler olmak üzere Türk tarihinin Osmanlı dönemini değişik bakış açılarıyla ele alan, kültürümüzün çeşitli meselelerini Cumhuriyet aydınlarından farklı bir gözle değerlendiren Cemil Meriç, Mehmet Kaplan, Sabri Ülgener, Şerif Mardin, Attilâ İlhan ve Erol Güngör gibi Türk aydınlarının bu konular üzerinde fikirler beyan etmeleri, devrin gazete ve dergilerinde zaman zaman bunların tartışılması, artık, Türk aydınının, Türkiye'nin gündemindeki siyasî, sosyal ve kültürel problemlere önceki dönem aydınlarından daha değişik bir tarzda yaklaştığını ve yeni çözüm yolları aradığını göstermektedir.

İşte Tanpınar'ın, Türkiye'nin siyasî ve ideolojik bakımdan büyük çalkantılar geçirdiği 70'li yıllardan sonra, Türk tarih ve kültürünü alışılmışın dışında, daha farklı bir şekilde ve doğru olarak öğrenmek isteyen kesimlerce ilgiyle okunmasının, düşünceleri üzerinde yeni değerlendirmeler yapılmasının, hattâ ileri sürdüğü tekliflerin bazı çevrelerde tartışılmasının sebebini, onun büyük bir kültür birikimiyle birlikte, meselelere alışılmışın dışında yaklaşmış olmasında aramak gerekir.

80'li yıllarda Dergâh Yayınları'nın, geçtiğimiz yıl da Yapı Kredi Yayınları'nın Tanpınar'ın eserlerinin yeni baskılarını yapmasıyla birlikte Tanpınar yeniden okunmaya, fikirleri üzerinde yeni değerlendirmeler yapılmaya ve tartışılmaya başlanmış, böylece yeniden Türk okuyucusunun gündemine gelmiştir. İşte bunun için Tanpınar gibi kültür ve edebiyatımızın son yüzyılda yetiştirdiği müstesna şahsiyetlerden birinin 100. doğum yılı vesilesiyle kültür ve edebiyatla ilgili devlet kurumlarından birinin ona sahip çıkması ve geniş çapta toplantılar düzenlemesi gerekirdi. Ancak, özellikle kültür alanında daha önce kaçırılan pek çok fırsat gibi bu fırsat da kaçırıldı ve koskoca bir yıl boyunca biri İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi (22-29 Aralık 2001), biri Türkiye Yazar-

lar Birliği (27 Ekim-4 Kasım 2001), diğer ikisi de Fatih Üniversitesi (17 Mart 2001) ile Marmara Üniversitesi (25 Aralık 2001) tarafından olmak üzere belirli sayıda insanın haberdar olduğu dört anma toplantısı ile *Üçüncü Öyküler* (Kış-Bahar 2001) ve *Hece* (Ocak 2002) dergilerinin özel sayıları dışında Tanpınar'la ilgili hemen hemen hiçbir şey yapılmadı.

Doğumunun 100. yılı dolayısıyla, Tanpınar'a duyulan ilgiyi devam ettirmek ve onu gündemde tutmak amacıyla biz de bir katkıda bulunmak istedik ve ortaya bu kitap çıktı. Bu kitabı hazırlamaktaki asıl gayemiz, Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine yazılmış yazıları bir araya getirmek ve böylece yaşadığı yıllarda hakettiği ilgiyi göremeyen, ancak belirli bir tarihten itibaren günümüze kadar gittikçe artan bir ilgiyle okunan yazar hakkındaki farklı değerlendirmeleri ortaya koymaktır. Bunun için önce Tanpınar için yazılmış yazılardan oluşan bir bibliyografya düzenlenmiş ve elde edilen malzemeden toplam 75 yazarın 100 yazısı seçilmiştir. 1932-2001 yılları arasında yayımlanan bu yazılardan seçme yapılırken şair, romancı, hikâyeci, denemeci, edebiyat tarihçisi, düşünce adamı ve hocalık gibi çeşitli vasıfları olan Tanpınar'ın bu cephelerini değişik bakış açılarından yansıtmaya özen gösterilmiştir. Tanpınar hayattayken onunla ve eserleriyle ilgili toplam 40 kadar yazı yazıldığı halde bu sayının 1970'ten sonra birdenbire artmaya başladığı, özellikle Yapı Kredi Yayınları'nın baskılarıyla birlikte sadece 2000 yılı içinde bu rakamın 50'nin üzerine çıktığı görülmektedir. Zaman içinde Tanpınar adı etrafında yoğunlaşan ilginin dönemeçlerini göstermek amacıyla da, seçilen metinler kronolojik olarak sıralanmıştır. Ancak bunlar arasında Ömer Faruk Akün'ün 1962 yılında yayımlanan araştırması, Tanpınar hakkında ilk ve en kapsamlı biyografi ve bibliyografya çalışması olduğundan en başa alınmış, Selâhattin Hilâv ile Hilmi Yavuz arasında geçen tartışmaya ait metinlerde de kronolojik küçük bir kaydırma yapılmıştır.

Görüleceği gibi, yetmiş yıl içinde Tanpınar ve eserleri hakkında aşağı yukarı üç ayrı nesle mensup 250 dolayında yazar tarafından 450'den fazla yazı yazılmış, farklı değerlendirmeler ve değişik yorumlar yapılmıştır. Tabiatı gereği bu tür çalışmalar özneldir ve başkaları pekalâ başka yazılardan oluşan buna benzer kitaplar hazırlayabilir. Bu kitaba esasen 25-30 yazı daha almak istiyorduk, ancak hacmin büyümesiyle birlikte maliyetinin artması ve bunun kitabın üzerine konacak fiyata da yansıyacak olması, bizi biraz da 100. yılın anlamına uygun bir şekilde 100 yazıyla sınırlandırmaya götürdü.

Çalışmanın esasını oluşturan bibliyografya hazırlanırken her ne kadar eksiksiz bir liste ortaya koymak amaçlanmışsa da, elverişsiz şartlar yüzünden ulaşılamayan dergi ve gazete koleksiyonları ve nihayet bibliyografya çalışmalarının "mükemmellik" iddiası taşımaktaki sakıncaları göz önüne alınarak, bunun, "Tanpınar Üzerine Yazılar İçin Bir Bibliyografya Denemesi" şeklinde sunulması tercih edilmiştir. Bibliyografyayı hazırlarken diğer bir tercihimiz de, çeşitli üni-

versitelerde yapılan tezler, bilimsel iddiası olmayan edebiyat tarihleri, antolojiler, ansiklopedi maddeleri, edebiyat sözlükleri, ders kitapları, anket ve röportajlarla haber türündeki yazıları dışarıda bırakmak, sadece Tanpınar'ı belirli bir yönüyle ele alan makale ve inceleme düzeyindeki yazılara yer vermek oldu. Bibliyografyada kullanım kolaylığı düşünülerek hem alfabetik hem de kronolojik olarak iki ayrı düzenleme yapılmış, Tanpınar üzerine yayımlanmış kitaplar ise ayrı bir bölümde sıralanmıştır. Bibliyografyada yer alan bazı yazılar daha sonra çeşitli kitapların içinde tekrar yayımlanmıştır. Bu tür yazılardan tesbit edilebilenler belirtilmiş, birkaç yazı ise daha önce yayımlandığı gazete veya dergiye ulaşılamadığı için kitapta yer aldığı tarihle kaydedilmiştir.

Burada son olarak, toplanan yazılar kitap haline gelinceye kadar çeşitli safhalarda değişik şekillerde yardımlarını gördüğümüz ve burada isimlerini tek tek sayamayacağımız saygıdeğer hocalarımıza, meslektaşlarımıza, arkadaşlarımıza ve yazılarının böyle bir kitapta yer almasına büyük bir hoşgörüyle izin veren Tanpınar dostu değerli yazarlarla araştırmacılara şükranlarımızı sunarken bu hacimli kitabı oluşturan klasörü kendisine götürdüğümüzde en küçük bir tereddüt dahi göstermeden yazıları doğruca dizilmeye gönderen Kitabevi Yayınları sahibi sayın Mehmet Varış'a da en içten duygularla teşekkürü bir borç biliriz.

Abdullah UÇMAN - Handan İNCİ

AHMED HAMDİ TANPINAR

Ömer Faruk Akün

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı profesörü Ahmed Hamdi Tanpınar'ın beklenmedik bir zamanda ölümü ile Türk edebiyat ve kültürü çok cepheli bir ziyaa uğramış bulunuyor. Şiir dünyamızın büyük şöhretleri ve çeşitli nesilleri arasında ayrı bir estetiğe sahip olmuş ve bunu muhafaza etmesini bilmiş bir şairi, Türk edebiyatının çok orijinal ve büyük bir nesir üstadını, Türk romanına yeni muhtevâ ve kıymetler kazandırmış olgun bir romancıyı, *Beş Şehir*'in müellifi olarak bir millî tarih ve kültür estetini, nihayet Türk edebiyatının batılılaşma devresinin yepyeni görüşler, çok değişik tefsir ve ölçülerle tarihini yazmış bir edebiyat tarihçisini kaybettik.

Onun, kültür ve edebiyatımızda değeri bundan sonra geniş bir perspektif imkânı içinde, daha iyi anlaşılacak mümtaz şahsiyeti üzerinde bir çok tedkikler meydana getirileceği şüphesizdir. Fikir ve san'at hayatımızın karışık, hakikî ölçülerini bulamamış olduğu bugünkü devresinde, edebiyat ve fikir işinin her şeyden önce bir seviye meselesi olduğunu gösteren, mevcud bağların çok gevşediği, hattâ bile bile koparılmağa çalışıldığı millî kültür ve tarihimizi, batı medeniyetinin zevk ve terbiyesini benimsemiş bir zihniyetle sevmeyi ve değerlendirmeyi öğreten eser ve - millî ile avrupaînin orijinal bir terkibi olan - şahsiyetinin, Türk edebiyatı ve kültürü üzerindeki tesirlerinin gelişmesine muvazi olarak, çeşitli bakımlardan pek alâka çekici bir araştırma konusu teşkil edeceği şimdiden söylenebilir.

Bu sahifelerde, ilerdeki araştırmaları kolaylaştıracak bir zemin olmak üzere ana hatları ile hâl tercümesini ve yazılarının mümkün olduğu kadar geniş bir bibliyografyasını vermeğe çalışırken, Tanpınar'ın aziz hatırasını hürmetle anıyoruz.

Hayatı*

Ahmed Hamdi Tanpınar, 23 Haziran 1901 tarihinde İstanbul'da Şehzâdebaşı'nda dünyaya geldi.[1] İmparatorluk Türkiye'sinin çeşitli livâlarında yıllarca kadılıklarda bulunduktan sonra, Antalya kadısı iken mütekaid olup 1935 yılında vefat eden[2] Hüseyin Fikri Efendi'nin oğludur. Baba tarafı "Mızrakçıoğulları" nâmı ile anılan ailesi, babasının dedesinin müftü oluşu dolayısıyla sonraları "Müftüzâdeler" ismi ile de tanınmıştır. Annesi, Trabzon'da "Kansızzâdeler" diye tanınan bir aileye mensub olup bahriye yüzbaşılarından Ahmed Bey'in kızı Nesime Bahriye Hanım'dır. Tanpınar'ın çocukluk yılları, babasının vazifesi icabı, İstanbul ile imparatorluk topraklarının kaza ve şehirlerinin birinden diğerine dolaşmakla geçti. İstanbul'da kalışları ancak iki memuriyet arasında mümkün olabiliyordu. Daha üç yaşında iken Ergani - Madeni'nde idi. 1908-1909 yılları ara-

---

* Bu hâl tercümesine, şahsî münasebetlerimizin sağladığı müşahede ve malûmat, bizzat kendisinden öğrendiklerimiz ve kardeşlerinden aldığımız bilgiler ile 1961 yılında Antalya lisesinden bir kız öğrencinin, hayat ve sanatı hakkında sorduklarına cevab olarak yazdığı mektub, Kerkük hatıralarını anlattığı basılmamış bir yazısı ve Yaşar Nabi Nayır'ın anketine gönderdiği mektub - *(Ahmet Hamdi Tanpınar anlatıyor)* Varlık nr. 377, 1 Aralık 1951, s. 5-7; bu cevab ayrıca, aynı mecmuanın yayınlarından *"Edebiyatçılarımız Konuşuyor"* adlı anket kitabında da yer almıştır (İstanbul, 1953, s. 55-68) - esas olmuştur. Ayrıca Güzel Sanatlar Akademisi ve Edebiyat Fakültesi idarelerinde mevcud dosya kayıdlarına da baş vurulmuştur. Bir de Tanpınar'ın hayatı hakkında şimdiye kadar yazılmış yazılar içinde, nisbeten en iyi bilgi veren bir yazı olarak şu makaleyi zikredelim : M. Behçet Yazar, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Yedigün, c. XVII, nr. 430, 2 Haziran 1941, s. 14. Zaman zaman şahsına taallûk eden bazı bilgileri ihtiva etmeleri ve bilhassa, başta edebiyat olmak üzere çeşitli konulardaki görüş ve fikirlerini toplu bir şekilde vermeleri bakımından, kendisi ile yapılmış muhtelif mülâkat ve anketlerden bir kısmını burada göstermeği faydalı buluyoruz:

Şahap Sıtkı, *Ahmet Hamdi Tanpınarla konuştum*, Varlık, nr. 139, 2 Şubat 1947; s. 4-5; Yıldırım Keskin, *Ahmet Hamdi Tanpınarla bir konuşma*, Varlık, nr. 365, 1 Aralık 1950, s. 4; Suat Uzer, *Ahmet Hamdi Tanpınar diyor ki*, Hisar, Ankara nr. 37, 1 Mayıs 1953, s. 10-11; Mustafa Baydar, *Ahmet Hamdi Tanpınar anlatıyor*, Varlık, nr. 421, 1 Ağustos 1955, s. 6-7; Selma Yazoğlu, *Ediplerimizle konuşmalar: Ahmet Hamdi Tanpınar*, 20. Asır, nr. 182, 9 Şubat 1956, s. 9 ve 15; Neriman M. Öztürkmen, *Profesörlerimiz konuşuyor Tanzimat edebiyatı profesörü şair Ahmet Hamdi Tanpınar*, Yeni İstanbul gazetesi, nr. 2288, 30 Mart 1956. Mustafa Baydar, *1957'de Diyorlar ki: A. H. Tanpınar*, Hayat, nr. 42, 1957, s. 22-23; Olcayto, *Şair Ahmet Hamdi Tanpınar*, Yelpaze, nr. 304, 9 Nisan 1958, s. 14-15 ve 33. (Bu mülâkat, *Ahmet Hamdi Tanpınar diyor ki* ismi ile Hafta, nr. 29, 15 Temmuz 1959, s. 9 ve 25 de tekrar neşrolunmuştur). Behçet Kemal Çağlar, *Ahmet Hamdi Tanpınar'la bir saat*, 20. Asır, c. XII, nr. 300, 15 Mayıs 1958, s. 22.

1 Kendisi, İbnülemin Mahmud Kemal'e gönderdiği yazıda *(Son Asır Türk Şairleri*, cüz 12, İstanbul, 1942, s. 2415) doğum tarihini 1317 - 1899 sûretinde kaydetmiş ise de, bunda 1317'nin rumî yerine hicrî olarak alınmasından ileri gelen bir hesab hatası olduğu anlaşılmaktadır. Bunun dışında doğumunu her yerde daima 1901 yılında gösterir. Yalnız bir mülâkatta doğum tarihinden 1899 olarak bahsediyor. *(Ahmet Hamdi Tanpınar diyor ki*, Hafta, nr. 29, 15 Temmuz 1959, s. 9). Sadeddin Nüzhet'in, *Türk Şairleri*, I, 1936 s. 285'te doğumu için 1319 tarihi verilir ki, bu hicrî yıl olup 1901'e tekabül etmektedir.

2 21 Aralık 1935.

sında Sinop'ta bulundu. Oradan sonra iki yıl da Siirt'te kaldı. 1914 Temmuz'u başlarında, 13 yaşına bastığı sırada yeni bir tayin üzerine yine ailece Kerkük'e gidildi. Babası bura kadılığından başka, mutasarrıf vekilliği vazifesini de ifa eylemekte idi. Tanpınar, hayatının ilk büyük ve derin acısını burada idrâk etti: Annesi, bir yoleuluk esnasında hastalanıp Musul'da tifüsten ölür.[3] Kerkük'te geçirdikleri iki senenin sonunda babası, Antalya kadılığına tayin olundu. Ahmed Hamdi 1916 yılının martı ile birinciteşrini arasındaki hayat safhasını, şahsiyetinin uyanmasına tesir eden, kesif yaşanmış bir devre olarak tavsif etmektedir.[4] Annesinin hastalığı ve ölümü acısının doldurduğu bu devre, kendisi için insan talii ile ilk karşılaşış olmuştu. Annesinin kaybı, onun hissî hayatı üzerinde devamlı ve derin bir iz bırakan bir hadise teşkil eder. Şiirinde, bunun açık veya kapalı şekillerde çeşitli tezahürleri görülecektir. O esnâda kendisi de zaman zaman tekrarlayan bir hummaya tutulmuştu. 1916 birinciteşrininde Antalya'ya geldiler.

Bu dolaşmalar yüzünden tahsil hayatı değişik ve birbirinden farklı muhit ve mekteblerde geçti. İlk tahsiline İstanbul'da Ravza-i Maarif ibtidaî mektebinde başlayarak Sinop ve Siirt rüşdiyelerinde okudu. Siirt'te, daha sonra, bir yıl kadar da Dominicainler'in idare ettikleri Fransız mektebine devam etti. Lise tahsilini, Vefa, Kerkük ve Antalya sultânîlerinde yaptı.

Küçük yaştan itibaren, birbirinden çok farklı muhitlerle karşılaşması ve bunların birinden diğeri arasında geçen uzun yolculuklar, onun muhayyilesi ve şahsiyeti üzerinde mühim ve derin tesirler bırakmıştır. Kendisi bu konuda şöyle demektedir: "Herhalde babamın Anadolu memuriyetleri dolayısıyla bir yerde oturmamamız, o zamanların uzun süren yolculukları, gittiğimiz, uzak imparatorluk memleketlerindeki değişik iklim ve yaşama şekilleri, ânî ayrılışların hüznü, dönüşlerin saadeti, daha çocuk yaşlarda iken hayatıma dikkat etmeme, hiç olmazsa onu bir sergüzeşt gibi görmeme sebeb olmuştur, sanırım."[5]

"Benim şartlarım beni edebiyata götürdü"[6] diyen Ahmed Hamdi'de okuma zevki pek erken bir çağda başlamıştı. Cevdet Paşa'nın *Kısas-ı Enbiya*'sı, Nâmık Kemal'in *Cezmî* ve *Celâleddin Harzemşah*'ı ilk okuduğu kitaplar olur. 1914 - 1916 yıllarında Kerkük'te tam manasıyla okuma devresine girmişti. Bu yıllar içinde Osmanlı müverrihlerinden ne kadar matbu eser varsa, hemen hemen hepsini okumuştu. Fakat orada bu okuma iştihasını karşılayacak kadar kitap bulamıyor-

---

3 Kendisi bunun tarihini 1916 olarak gösteriyor. (*Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 56 ; *Kerkük hatıraları*). Ailesinden aldığımız bir kayda göre ise, annesinin ölümü 15 Nisan 1331 (28 Nisan 1915) tarihindedir.

4 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 56-57.

5 a.e., s. 55.

6 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 55.

du. Kendisi, "bu kitap yokluğu erginlik çağlarımın hakikî azabıdır" der.[7] Yerli dostları onun bu hararetli okuma arzusunu ellerinden geldiği kadar tatmine çalışıyorlardı. Orada eline geçen "Nevsâl-i millî"den Hâşim'i ve Yakub Kadri'yi tanıdığını, Süleyman Nazif'in bir yazısından da Yahya Kemal'in adını ilk defa öğrendiğini söyler.[8] Bu kitap ile ilgili hatırasını anlatırken ilâve ettiği şu satırlar, Tanpınar'ın şahsiyetinin teşekkülünü anlamak bakımından çok dikkate değer: "Bir de Ahmed Rasim'in eski İstanbul mahallesinin gecesini anlatan bir yazısını hatırlıyorum.[9] İstanbul'dan o kadar uzakta bu yazı bana, o yaşta hayatımın üzerine dönmeği öğretti".[10] Annesinin öldüğü Musul'da Ahmed Haşim'in bazı şiirlerini ve bu arada "Şiir-i kamer"leri görmüştü: "Musul'da 1916'da bir tesadüfle Hâşim'in bir kaç şiirini; bilhassa "Şiir-i kamer"leri okumuş ve onun garib, akıcı maddesiz hüznü içime çökmüştü."[11] Sonraki yıllarda bu Hâşim tesiri, Tanpınar'ın neşr edilmiş ilk şiiri olan "Musul akşamları"nda ve ölen annesi ile ilgili şiirlerinde bir talih benzerliği ile birlikte kendisini gösterecektir. Kerkük yılları ayrıca, onun fransızcayı elde etmeğe uğraştığı bir çağ olur.

Ahmed Hamdi, Antalya'da kitap ihtiyacına daha iyi cevab veren bir muhit bulmuştu. Burada kira ile kitap veren bir kütübhaneden başka, kitap meraklısı bir komşusu vardı. Orada kaldığı müddet zarfında Servet-i Fünun külliyatını ve pek çok tercüme romanı, kendi tabiri ile, hatmeder. İstanbul'da çıkan mecmuaların çoğunu görebiliyordu. Evvelce okumaları daha çok, bulabildiği eski eserlere inhisar ederken, Antalya'da artık böylece yeni edebiyatı takib etmek imkânını kazanır. Mecmualar içinde bilhassa "Yeni Mecmua" alâkasını çekmişti. Ziya Gökalp'ın, kendisini iyiden iyiye cezbeden yazılarını ısrarlı bir şekilde anlamağa çalışıyor, Yahya Kemal'in orada çıkan gazellerini ezberliyordu. Bu şehirde tanıştığı Avni Başman'ın da yeni edebiyatı tanımasında yardımı olur. Kendisi, lisede hocası olan "Antalya Livâsı Tarihi" müellifi Süleyman Fikri Bey'den çok şey öğrendiğini söylerdi.

---

7 *Kerkük hatıraları.*

8 *Kerkük hatıraları.* Onun bu husustaki sözlerinde bir zuhul görüyoruz. Çünkü "Nevsâl-i millî"de Haşim'e ait herhangi bir yazı veya şiir bulunmamaktadır. Bunu, Haşim'in imzasını gördüğü bir başka mecmua ile karıştırdığı anlaşılıyor. Yahya Kemal'in de ismini, Süleyman Nazif'in makalesinden değil, doğrudan doğruya onun kendi imzası ile Nigâr Hanım hakkında yazdığı yazısından tanımış olacaktır. (bk. *Nevsâl-i millî*, İstanbul 1330, s. 4). Süleyman Nazif'in buradaki yazısı, Abdülhak Hâmid'e Musul'dan gönderilmiş bir mektub olup, içinde Yahya Kemal'in hiç ismi geçmez. (bk. s. 279-281) Yakub Kadri'nin bu kitabdaki yazısının adı *"Siyah saçlı yabancı ile berrak gözlü genç kızın sözleri"* dir. (s. 118-128). Ayrıca hakkında, Süleyman Saib imzalı bir tanıtma yazısı vardır. (s. 216).

9 Bu, Ahmed Rasim'in *"Sokaklarda geceler"* adlı yazısıdır. (*Nevsâl-i millî*, s. 268 - 272).

10 *Kerkük hatıraları*

11 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 56.

Lise tahsilini orda tamamlayan Ahmed Hamdi, bir leylî mektebde yüksek tahsilini yapmak düşüncesi ile 1918 yılı ağustosunda Antalya'dan İstanbul'a geldi. Leylî tahsil imkânını verecek bir mektebe yerleşene kadar bir müddet Râmi ve Kasımpaşa taraflarındaki akrabalarında kaldıktan sonra Baytar Mektebi'ne kaydoldu. Burada bir yıl kadar geçirip 1919'da Edebiyat Fakültesi'ne girdi. İlkin tarih, daha sonra felsefe bölümüne devam etmek istedi ise de, Yahya Kemal'in edebiyat bölümünde hoca olduğunu öğrenince orayı seçti. Tahsili, işgal altındaki İstanbul'da, mağlûbiyetin ve mütareke devrinin acıları, millî mücadelenin heyecan ve ümitleri ile karışan havası içinde geçti. Tanpınar, "formasyonum bu yıllar ve bu hâdiselerle oldu" der.[12]

Yahya Kemal'in talebesi ve bir müddet sonra dostu olmak, Ahmed Hamdi'nin edebî ve fikrî gelişmesinde bir devir açar. Şiirin ve millî kültürün esas kıymetlerini o, Yahya Kemal ile tanıdı. Liseden yeni gelmiş genç bir edebiyat heveslisi olarak, onunla karşılaşmanın üzerindeki ilk tesirlerini kendisi şöyle anlatıyor: "Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe, içimdeki karışık dünya nizamını buldu. Yavaş yavaş hislerin dünyasından, fikirlerin dünyasına girdim. Yukarıda da anlattığım gibi, büsbütün boş değildim. Ayrıca yaratmağa hevesliydim. Fakat işe nereden başlayacağımı bilmiyordum. Yahya Kemal'in bana ilk öğrettiği şey, galiba kendime mühlet vermek oldu".[13] Fakültede Garb edebiyatı dersini veren Yahya Kemal, Fransız şiiri yanısıra talebesine eski şiirin zevkini tattırmasını bilen bir hoca idi. Tanpınar, Divan şiirinin büyük üstadlarından Bâkî, Nef'î, Nailî, Nedim ve Şeyh Galib'i onun rehberliğinde tanıdı ve sevdi.

Edebiyatla uğraşan fakülte arkadaşları ile Yahya Kemal'in etrafında bir grup teşkil etmişlerdi. Yahya Kemal ile münasebetleri yalnız fakültede kalmıyor, hususî sohbetlerde, kahvehânelerde, bilhassa Sultanahmet kahvelerinde ve onun İstanbul'un tarihî köşelerinde yaptığı gezintilerde devam ediyordu.[14] "Yahya Kemal, bize bu sohbet ve derslerde uzun tefekkürünün meyvası olan çok dinamik ve realite ile gerek aktüel, gerek tarihî manalarında temas halinde bulunan bir milliyet anlayışı getiriyordu. Bu milliyetçilik hızını tarihten alıyordu"[15] diyen Ahmed Hamdi, onun kendisi üzerindeki büyük tesirini : "Yahya Kemal'in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile, dil güzelliğidir... Millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır. *Beş Şehir* adlı kitabım onun açtığı düşünce yolundadır".[16] suretinde ifade

12 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 60.

13 a.e., s. 60.

14 *İstanbul'un fethi ve Mütareke gençleri*, Cumhuriyet, nr. 6447, 28 Temmuz 1942.

15 *Aynı yazı.*

16 *Antalya mektubu.*

eder. Başka bir yerde de: "Yahya Kemal'den tarih zevkini ve bir muharriri tekmil okumak disiplinini aldım" demektedir.[17]

Yahya Kemal, 1921 yılı nisanında Dergâh mecmuasını çıkarmağa başlayınca etrafındaki gençlerin, bu arada Ahmed Hamdi'nin de yazılarına mecmuada yer verdi. 1920'de Celâl Sâhir'in bir şiir ve hikâye mecmuası şeklinde neşrettiği seriden "Altıncı Kitab"daki *"Musul akşamları"* adlı manzumesinden sonra; onun ilk şiirleri bu mecmuada çıkmıştır. Kendisi, "Dergâh'ın çıkması, o zamanki hayatımın en mühim hadiselerinden biri oldu" diyor.[18] Buraya sadece şiir yazıyordu.

Fakülte ve Dergâh yılları onun, çoğu sonuna kadar devam edecek bazı dostluklarının kurulduğu bir devredir. Fakülteden Hasan Âli Yücel, Halil Vedat Fıratlı, Mustafa Nihad Özön, Necmeddin Halil Onan, Rıfkı Melûl Meriç ve Mükrimin Halil Yinanç ile olan arkadaş çevresi, az sonra Dergâh'da Ali Mümtaz Arolat, Hasan Rasim Us, Hüseyin Avni Şanda, Nurullah Ataç ve Ahmed Kutsi Tecer ile genişler.[19] Dergâh'da iken Ahmed Haşim ve Yakub Kadri'yi de tanımıştı.[20]

Ahmed Hamdi, Şeyhî'nin "Husrev u Şîrin"[21] mesnevisi hakkında hazırladığı bir tez ile 1923 yılında Edebiyat Fakültesinden mezun oldu. Aynı yıl Erzurum lisesinde edebiyat hocalığına başladı. Orada bir buçuk sene kadar kaldıktan sonra Konya lisesine tayin olundu. 1927'de vazifesi Ankara lisesine nakledildi. Bilâhare, Gazi Terbiye Enstitüsü edebiyat hocalığına getirilerek 1930-1932 yılları arasında burada çalıştı. Aynı zamanda Ankara kız ve erkek liselerinde de ders veriyordu. 1932'de İstanbul'a nakil ile Kadıköy lisesi edebiyat hocalığını yaptı. Ahmed Haşim'in ölümü üzerine Güzel Sanatlar Akademisi'nde boş kalan sanat tarihi hocalığına 19 Ekim 1933'de ilkin ek görevle getirildi, sonra 13 Şubat 1934'de aslî olarak tayin edildi. Buna pek az sonra, 25 Şubat 1934'te Akademinin estetik ve mitoloji hocalığı da ilâve olundu. Buradaki dersleri yanısıra, bir müddet Bağlarbaşı Amerikan Kolejinde Türk edebiyatı dersi okutur.

Bütün bu zaman içinde Ahmed Hamdi'nin fikrî ve edebî şahsiyeti ciddî değişmeler geçirir, yeni bir takım tesirlerle karşılaşır. Kendisini gittikçe garb edebiyatına veren Ahmed Hamdi, tahsil hayatının sonlarında Baudelaire'in eseri ile

---

17 Neriman, M. Öztürkmen, *Profesörlerimiz konuşuyor : Tanzimat edebiyatı profesörü şair Ahmet Hamdi Tanpınar*, Yeni İstanbul, nr. 2288, 30 Mart 1956.

18 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 61.

19 *İstanbul'un fethi ve Mütareke gençleri* ve *Edebiyatçılarımız konuşuyor*. s. 62. Bu yıllara ait bütün tafsilât, son eseri olan *"Yahya Kemal"*, İstanbul, 1962, s. 5 - 37 'de yer almış bulunmaktadır.

20 Ahmed Haşim ile münasebetleri hakkında bilgi için bk. Ahmed Hamdi, *Ahmet Haşim'e ait hatıralar*, Yeni Türk, nr. 10, Temmuz 1933, s. 867-872.

21 "Husrev u Şirin" adını taşıyan bu çalışma. [İstanbul, 1339] Türkiyat Enstitüsü'nde mahfuz tez koleksiyonunda 4 numara ile kayıdlıdır.

22 *Antalya mektubu*.

sıkı bir şekilde temasa başlamış, onun peşinden Verlaine, Mallarmé'yi iyice tanımıştı. Bir ara, okumalarında Anatole France bir hayli yer işgal ettikten sonra, zevki *Faust*'u ile Goethe'ye, Hoffmann, Dostoyevski, Edgar Allan Poe ve Gerard de Nerval'e açılır. Daha sonra Valéry, Gide ve Marcel Proust daima okuduğu ve en çok sevdiği muharrirler olur. Dergâh'dan sonra -arada "Millî Mecmua"da çıkan bir şiiri (1926) istisna edilirse - hocalığının ilk dört senesinde bir susma devresine giren şâir, Ankara'ya nakli ile 1927'de, Hayat mecmuasında şiirlerini tekrar neşre başlar. Dergâh'da ilk hamlede on bir şiir birden neşretmesine mukabil, buraya verdiği manzumelerin sayısı daha azdır. Bu yeni şiirlerinde dil zevkinin tekâmülü, Baudelaire tesiri gibi hususlar bir tarafa bırakılırsa, henüz bir büyük değişme yoktur. Yalnız bunlar içinde "Aynalar" ve "Sabah" adlı manzumelerine, şiirinin ileriki gelişmesinin ilk işaretleri gibi bakılabilir. Kendisinin de söylediği gibi şiirinin asıl estetiği Valéry'yi tanıdıktan sonra teşekkül eder. Valéry ile ilk teması, onun 1926 sıralarında Konya'da iken eline geçen "Variété I"i ile olmuştu.[22] Ahmed Kudsi Tecer'in 1930-1932 yılları arasında Ankara'da neşrettiği "Görüş" mecmuasında çıkan şiirleri, kendisindeki bu değişmeyi aksettirmektedir.

Bizzat ifade ettiği üzere,[23] rûya, mûsiki ve şuurlu çalışma fikri etrafında toplanabilecek olan bu estetik, onu bu yıllardan başlayarak zamanının diğer Türk şairlerinden ayırır ve kendisine çok başka bir hüviyet temin eder. Şiirde asıl şahsiyetinin teşekkülü bu tarihten itibarendir. 1933'ten başlayıp 1939 sonuna kadar geçen zaman içinde sırasıyla Varlık, Kültür Haftası, Ağaç, Oluş mecmualarında neşrettiği şiirler onun gittikçe çok hususî bir şâir olarak ismini yapar.[24]

---

23 Aynı yazı.

24 Buna muvazi olarak, antolojilerde muhtelif şiirleri yer almağa, hayatı ve san'atı hakkında mütalaalar, müstakil yazılar meydana konulmağa başlar:
Feridun Fâzıl Tülbentçi, *Büyük Harpten Sonrakiler - Şiir Antolojisi 1918-1935*, Ankara, 1935, s. 32-34: (Ne içindeyim zamanın - Sfenks - Bir gül bu karanlıklarda); M. Behçet Yazar, *Genç Şairlerimiz ve Eserleri*, İstanbul, 1936, s. 21, 29, 97; (Ne içindeyim zamanın); Sadeddin Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri* I, İstanbul, nr. 18, 15 Birinci teşrin 1936, s. 285-287: (Sabah - Ne içindeyim zamanın -- Bir gül bu karanlıklarda - Yavaş yavaş aydınlanan [= Sfenks]– Yılan – Davet - Hatırlama – Uyanma - Ömrün çenberi); A. Karahan, *Ahmed Hamdi Tanpınar, Şiir telakkisi ve şiirleri*, Gençlik, nr. 5, 16 Temmuz 1938, s. 5 - 6; B. K. Çağlar - O. Burian - H. Y. Şehsuvaroğlu, *Mütarekeden Sonrakiler, 1918-1938; Şiir Antolojisi*, İstanbul, Yücel kitapları, 1939, s. 43-47: (Hatırlama - Uyanma - Ne içindeyim zamanın - Davet - Gül [=Bir gül bu karanlıklarda] - Yılan - Ayna - Sfenks); Cahit Tanyol, *Ahmed Hamdi Tanpınar hakkında*, Aramak, İzmir, nr. 5, Ağustos 1939, s. 6-11. Baki Suha Ediboğlu, *Türk Şiirinden Örnekler 1920 - 1944*, Ankara, 1944, s. 117 -123 ; (Bursa'da zaman - Fırtına - Bu akşam - Şiir - Geçmiş yaz - Hatırlama - Birdenbire - Gül - Ayna); M. Behçet Yazar, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Yedigün, XVII, nr. 430, 2 Haziran 1941, s. 14; İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, cüz 12, İstanbul, 1942, s. 2145 - 2147: (Bursa'da hülyâ saatleri - Bütün yaz); Yaşar Nâbi, *Yeni Türk Şiiri Antolojisi*, İstanbul 1947, s. 12-18: (Ne içindeyim zamanın - Sfenks - Bahar -Yağmur - Bütün yaz -Bursa'da zaman - Her şey yerli yerinde - Bülbül): *Lirik Şiirler*, İstanbul, Yapı ve Kredi

Kendisinde mûsikiye karşı büyük bir alâkanın doğması, bu Ankara yıllarının, onun sanatı bakımından en kayda değer vâkıalarından biridir. Baudelaire'in kendisini garb mûsikisine götürdüğünü söyleyen şâir, mûsiki ile yakından temasın üzerinde meydana getirdiği tesiri bizzat ifade eder: "Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, garb mûsikisini tatmağa başladığım zaman açıldı. Gazi Terbiye Enstitüsü'nde iki sene bir kaç yüz plağın içinde yaşadım. Sonra bizim mûsikişinasları tanıdım. Her eserimin başında - en küçük şiirimin bile - garbdan veya bizden bir mûsiki eseri vardır. Belki de beni şahsiyetimin asıl idrâkine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren mûsikidir. Kompozisyon için örneğim mûsiki olmuştur".[25]

Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki hocalığı da, Ahmed Hamdi'ye plastik sanatların estetiği ve meseleleriyle çok yakından meşgûl olma imkânını hazırlar. Onda resme karşı daha önce Baudelaire ve Valéry yolu ile uyanmış bir alâka mevcud ise de, bunu kesifleştiren ve süratle inkişaf ettiren, asıl Akademi muhiti ve oradaki sanatkârlar ile kurduğu dostluklar olmuştur. Bu suretle, resim ve diğer plastik sanatlar onun düşünce konuları içine girer, bundan sonra resim, bilhassa resim sergileri hakkında yazıları başlar.

Bu devrenin, ileride görüşlerinin nasıl gelişip değiştiğini göstermesi bakımından kaydedilmesi gereken bir tarafı da onun eski edebiyat ve şark kültürü karşısındaki tavrıdır. Ahmed Hamdi, 1930 yılı Ağustosunda Ankara'da toplanan "Türkçe ve Edebiyat muallimleri kongresi"nde, divan edebiyatının lise programlarından kaldırılarak, edebiyat tarihi tedrisatının Tanzimat'tan sonraki devreye inhisar etmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Çok şiddetli bir tepki ile karşılanan bu düşünceler, kendisinin ve bazı arkadaşlarının maziyi inkâr etmekle itham edilmesine sebep olur. Divan edebiyatını, bugün yaşayan hiç bir tarafı kalmayan bir zihniyetin beşerî kıymeti meşkûk bir mahsûlü addeden Ahmed Hamdi, maziyi inkâr etmediğini, ancak edebiyatımızın, bizi değiştiren ve eskide hiç kökü bulunmayan bugünkü yeni kıymet ve meseleleri getiren garbla tema-

---

Bankası Hâtırası, 1951, s. 21-26: (Raks - Uyanma - Defnedalı [=Fırtına] - Hatırlama - Bütün yaz - Ne içindeyim zamanın); Kenan Akyüz, *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara, 1953, s. 718-721, 2. baskı, Ankara, 1958, s. 835-839: (Yağmur - Her şey yerli yerinde - Bursa'da zaman - Ne içindeyim zamanın); Hüseyin Karakan, *Şiirimizin Cumhuriyeti*, İstanbul, 1958, s. 131 - 144: (Her şey yerli yerinde - Raks - Bir gül bu karanlıklarda - Bursa'da zaman - Zaman kırıntıları - Üst üste); Ü. Tekinalp, *Okuyucuların Hazırladığı Yeni Türk Şiiri Antolojisi* II, İstanbul, Yeditepe yayınları, 1958, s. 107-114: (Bursa'da zaman -Yağmur -Sfenks- Ne içindeyim zamanın - Üst üste); Ali Püsküllüoğlu, *Şiirimizin Dört Ahmedi*, İstanbul, 1959, s. 14 - 30: (Ne içindeyim zamanın - Raks - Mavi maviydi gökyüzü - Sayıklama - Şiir - Bir gül bu karanlıklarda -Sfenks - Bir gün İcadiye'de - Bütün yaz - Bahar - Yağmur - Defne dalı - Ey kartal bakışlı - Yarasa - Bursa'da zaman - Hatırlama - Bülbül Eşik); B. de Siaves, *Nos grands ecrivains - Ahmet Hamdi Tanpınar*, Le Journal d'Orient, nr. 2770, 19 Novembre 1961 ve 2772, 21 Novembre 1961.

25 *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 63.

sın başladığı devre olarak değerlendirdiği Tanzimat'tan sonraki safhası ile geniş bir surette okutulmasını, daha evvelki devrin ise Türk dilinin geçirdiği tekâmül merhalelerini gösteren bir giriş şeklinde gösterilmesi lâzım geldiğini söylüyordu.[26] Bunlar, onun "1932'ye kadar çok cezrî bir garbçı idim. Şarkı tamamıyla reddediyordum" dediği devrenin görüşleridir. Bu yıllarda Tanpınar, Yahya Kemal'in muhitinden uzakta idi. Kendisi fakülteden mezun olduktan sonra İstanbul'dan ayrılmış, Yahya Kemal de Avrupa'daki elçilikleri dolayısıyla memleketten uzaklaşmıştı. Ahmed Hamdi sonraları, fazla gecikmeden, divan şiiri hakkındaki görüşlerini esaslı bir şekilde değiştirir ve bilâkis onda bugün istifade edilmesi gereken bir çok değerler bulur.[27] Eskiye karşı kendisinde meydana gelen

---

26 Bu hususta daha fazla tafsilat için bk. Ahmet Kutsi Tecer, *Kronik - Eski ve Yeni Edebiyat*, Görüş mecmuası, Ankara, nr. 2, Eylül 1930, s. 96-107.

27 Bu değişmeyi en güzel bir şekilde gösteren yazıları içinde, bilhassa *"Eski şiir"* ve *"Eski şairleri okurken"* (Tasvir-i Efkâr, nr. 4795, 24 Ağustos 1941) adlı makalelerini zikredelim. Burada sadece birincisinden bazı parçalar vermekle yetineceğiz: "Eski şiirimiz bir estetiğin emrinde olan bir üslûptu. Her üslûp gibi onun sıkı kaideleri, kolaylıkları ve güçlükleri, tehlike ve emniyetleri, uzak ve yakın hedefleri vardı. Ve yine her üslûpta olduğu gibi, arkasında dayandığı bir hayat anlayışı ve bir zevk vardı. Cemiyetimiz bu hayat telâkkisinin ve bu zevkin yavaş yavaş parçalanışını, inhilâlini ve ondan evvel de oldukça uzun süren bir tereddisini gördü. Fakat bu iflâs eski şiirimizin aleyhinde olmadı. Vâkıa mazi ile her an yapmakta olduğumuz geniş muhasebede bu şiirin de mühim bir tarafını attık; fakat elimizde zamanın çetin imtihanını vermiş bir çok eserler kaldı. İşte eski şiir hakkında hüküm vermek lâzım geldiği zaman asıl düşünülmesi lâzım gelen bu attıklarımız değil, değişen bir zevk ve anlayışa, dildeki bütün bir tasfiye ve tekâmüle rağmen hâlâ bize kendilerini bir mükemmeliyet örneği gibi kabul ettiren mısralar ve beyitlerdir.
Eski şâirlerin en büyük meziyetleri şiirin dilden çıktığını, onun mucizeli bir imkânı olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil mısraın sesine ve bir mısraa sıkıştırdıkları o harikulâde harekete emanet etmeleriydi".
"Eski şiiri behemahal itham etmek isteyenler bu güzellikleri değil, sadece bu terkibin içine giren kelimeleri ve onların yabancılığını görüyorlar. Bu sonoriteyi, bu yay çekişini, bu bir rakkase gibi kendi üstüne her an yeni bir ilhamla kıvrılan hareketi ve bir akşama açılan mermer kemerler gibi bütün bu üslûp arasından seyredilen ruh peyzajını hesaba katmak istemiyorlar.
Hakikat şu ki eski şâirler dile tasarruf etmesini bizden iyi biliyorlardı. Bir gün, epeyce zamandır edebiyatımızı günü gününe idare eden yenilik aşkından vazgeçip de asıl şiire döndüğümüz zaman bu bilginin derecesini ve ondan alabileceğimiz dersin büyüklüğünü anlayacağız.
Eski şiirimiz için yapılan ithamlardan biri de onun beşerî olmamasıdır. Bunu söyleyenler bu kelimenin geniş manâsında güzelliğin tuttuğu istisnâî mevkii hatırlamak istemeyenlerdir. Eski şiirimizde garbın anladığı mânâda psikolojik vaziyetlerden, derunî mücadelelerden, insanı taliin korkunç iradesiyle karşılaştıran terkiplerden doğmuş bir beşerî yoktur. Fakat onlarda sadece insanlığa has bir meziyet olan güzelliğin elde edilmiş olmasından gelen bir beşerî vardır ki sanatta asıl istenen de odur.
Mütebakisi hayatın kendi bulanık akışında her gün yığın yığın önümüze döktüğü şeylerdir. Unutmamalı ki her devrin beşerîsi kendine göredir. Mutlak bir insan tasavvur edemiyeceğimiz gibi, onun her zaman ve mekân için mutlak bir ifadesini de isteyemiyeceğiz. Eski şâirlerimiz güzel olmak haysiyetiyle beşerî olan eserler vücuda getirdiler. Bir tarafta olan eksikliklerini öbür taraftaki emsâlsiz faikiyetleriyle tamamladılar.
Bize düşen şey, umumî mülâhazaları bir tarafa bırakıp altı asır süren bir tecrübenin bu asil mahsullerinden alabileceğimizi almaktır." (*Eski şiir*, Oluş, nr. 18, 30 Nisan 1939, s. 278 - 279).

değişmeyi şöyle ifade ediyor: "1932'den sonra kendim için tefsir ettiğim bir Şark'ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir iklim olacağına inanıyorum. *Beş Şehir* ve *Huzur* bu terkibin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur".[28]

Görüş mecmuasında o yılların ortaya çıkardığı çok mühim bir değişme de, Ahmed Hamdi'de nesrin başlamasıdır. O zamana kadar, onun edebî çalışmalarında nesrin bir yeri olmamıştı. *Görüş* mecmuasındaki makalelerinden itibaren nesir, Ahmed Hamdi'nin şiiri yanında süratle gelişecek, hattâ çok zaman onu gölgeleyen bir zenginlik gösterecektir. Nesrinin, ifadede harcıâlemi aşmak, çok yer verdiği imajı bir süs vasıtası olarak değil, nüansı ve bir tesiri sağlayan bir unsur halinde kullanmak, birbirini takib eden cümlelerin önceden tahmin olunabilecek şekillerin dışında; hemen, daima beklenmedik bir surette gelmesi, çok zengin ve müşahhas bir lûgata dayanması gibi esas kıymetleri; daha bu ilk yazılardan kendilerini belli ederler.

1936 yılında neşrolunmağa başlanan *"Geçmiş zaman elbiseleri"*, onun sanatında yeni bir cephenin: hikâyeciliğin doğduğunu haber verir. Neşri âdeta bir hâdise gibi karşılanan hikâyesi *"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"*nı kendi söylediğine göre, daha 1935'de yazmıştı.[29] Sonraki yıllarda bunlara ilâve olunan hikâyeleri, ona yeni Türk hikâyeciliğinde hususî bir yer açar.

1936 yılından itibaren, o zamana kadar yalnız edebiyat ve kültür mecmualarında çıkan yazılarına, büyük gazetelerin sütunlarını verdiğini görürüz. Onun adını daha geniş bir okuyucu zümresine tanıtan bu yazılar, 1938'den bu yana bilhassa Cumhuriyet gazetesinde yer alır. Burada çıkan "Tercüme meselesi" adlı makalesinin bir kaç mecmua tarafından birden iktibas edilmesi,[30] yazılarının uyandırdığı alâka hakkında bir fikir verebilir.

1937'de Tevfik Fikret'in san'atı ve edebî şahsiyeti hakkında uzunca bir mukaddime ile neşrettiği *"Tevfik Fikret Antolojisi"* kitap şeklinde neşrolunan ilk yazısı oldu.

1938 yılında ciğerlerinden geçirdiği, kendisini uzun bir müddet prevantoryumda yatıran bir rahatsızlığı, hayatına tesir eden ârızalardan biri olarak burada işaret etmeliyiz. Bu, çeşitli komplikasyonları ile hayatının sonuna kadar onu zaman zaman meşgûl edecektir. Pek çok ilâcın âşinası olmuştu. Masasının üzerinde, kitap etajerlerinde yer alan bir sürü ilâç şişesi ve kutusu; evinin tabiî dekorunu teşkil eden unsurlardan biri halinde idi. Doktorlardan çok zengin bir

---

28 Varlık, nr. 377, 1 Aralık 1951, s. 7; *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, s. 64'de "Kendim için tefsir ettiğim" ibaresi atlanmıştır.

29 M. Baydar, *Ahmet Hamdi Tanpınar anlatıyor*, Varlık, nr. 421, 1 Ağustos 1955 s. 6.

30 Msl. Kalem, nr. 13, 1 Haziran 1939, s. 11-12; Varlık, nr. 142, 1 Haziran 1939 s. 335 - 336.

dost çevresi vardı. Hayatı, çoğu edebiyatı ve edebî şöhretleri seven bir doktor muhiti içinde geçti.

1938'in Ekim ayında İsmail Habib Sevük ile arasında cereyan ve gazete sütunlarına akseden bir münakaşa hadisesi[31] vardır ki, bu onun isminin daha da tanınıp aktüelleşmesine tesir eder.

1939 yılında Tanzimat'ın 100 üncü yıldönümü kutlanırken, Maarif Vekâletince, Edebiyat Fakültesinde, Türk edebiyatının Tanzimat ile girdiği devreyi müstakilen tetkik ve tedris edecek bir kürsünün ihdası düşünülmekteydi. Devrin maarif vekili Hasan Âli Yücel tarafından 15 Kasım 1939'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı profesörlüğüne tayin olundu.[32] Bu kürsüyü teşkil ve Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatı tarihini yazmakla görevlendirilmişti. Tanpınar, edebiyat tarihini yazmak için geniş bir hazırlığa girişti. İşe önce Cevdet Paşa'nın tarihini ciddî bir şekilde okumakla başladı. Metod meselesi için Thibaudet'yi tekrar tekrar okuyordu. Gerekli malzemenin araştırılmasında ve o zamana kadar istifade edilmemiş bazı eserlerin tesbitinde, Fuad Köprülü'nün fakülteden ayrılmasından sonra asistanı olan Mehmed Kaplan'ın kendisine çok yardımı oluyordu. Mükrimin Halil ile Türk tarihinin ve kültürünün meseleleri üzerinde saatlerce süren münakaşa ve sohbetler yapıyordu. Bu çalışma havası içinde, XIX uncu asır Türk edebiyatının şahsiyet, eser ve vesikaları üzerindeki vukufu ile şöhret yapmış olan İbnülemin Mahmud Kemal ile yakından bir münasebet kurmuştu. Onun "Büyük bir muasır: İbnülemin Mahmud Kemal" adlı yazısı[33] bu münasebetlerin bir mahsûlüdür. İbnülemin, Tanpınar'da şâhid olduğu araştırıcılık meziyetini takdirle ifade etmektedir: "Şair Hamdi, okuduğunu ve okuttuğunu eyi anlayanlardan ve edebiyat tarihini okutanların en vâkıflarındandır. Yazmak istediği bir maddenin en dakik noktalarını, en karanlık köşelerini araştırıyor. Başkaları gibi "dumanı doğru çıksun yeter" demeyor. Ziyaretime geldikçe sorduğu meseleleri pek ince elediğini görerek takdir ediyorum. Âkif Paşa'nın Şeyh Müştak'a yazdığı merhum Ebuzziyâ'nın söylediği meşhur mektup hakkında bir gün bana - eski tabir ile - o kadar "mûşikâfâne" sualler irad etti ki emsâli muallim ve müteallimlerin hiç biri bu dürlü istizahda bulunmadı. Elbette bilirsiniz ki sormak için bilmek lâzımdır. Bilmeyen ne sorabilir?.[34]

---

[31] Msl. bk. Cumhuriyet, 5205, 7 İkinciteşrin 1938; *Edebiyat münakaşası - İki edib, alıp yürüyen dedikoduyu izah ediyor,* Cumhuriyet, nr. 5206, 8 İkinciteşrin 1938; *Edebiyat âleminde son hareket,* Haber, nr. 2420, 8 İkinciteşrin 1938.

[32] Yeni vazifesi yanında Güzel Sanatlar Akademisindeki hocalığı devam eder.

[33] Tasvir-i Efkâr, nr. 4699, 3 Mayıs 1941.

[34] İbnülemin, *Son Asır Türk şairleri,* cüz 12, İstanbul 1542, s. 2145 – 2146.

Tanpınar, hazırladığı Tanzimat'dan zamanımıza kadar edebiyat tarihini o zamanlar üç ayrı fasikül olacak şekilde tasarlamıştı. İslâm ansiklopedisine yazdığı maddeler ile Namık Kemal'e dair yazıları bu çalışmanın ilk serpintileridir. Namık Kemal hakkında geniş bir mukaddime ile 1942'de neşrettiği *"Namık Kemal Antolojisi"*, ismini taşıyan ikinci kitap oldu.

Bu ilmî çalışmalar yanında sanat ve edebiyat faaliyetini aksatmamağa dikkat eden Ahmed Hamdi, bir tarafdan da edebî eserlerini ortaya koyuyordu. 1941 yılı içinde neşirleri çok büyük bir alâka ile karşılanan *"Bursada hülyâ saatleri"* adlı şiiri, *"Abdullah Efendinin rüyaları"* hikâyesi ve peşinden Beş Şehir'i doğuracak olan *"Bursada zaman ve hülya saatleri"* başlıklı nesri, onun edebî şöhretini birden üstüste genişleten yazılar oldu. Bu sıralarda "Eşik", "Viran çeşme", "Adam" gibi şiirler üzerinde çalışan şâir, o zamana kadar çıkmış olan makalelerini "Mücevherlerin Sırrı" adlı bir kitabda toplamak istiyordu. Kabul ve takdir edilen meziyetlerine mukabil, henüz sanatını verecek bir kitaba sahip olmaması bu yıllarda kendine yöneltilen başlıca tarizlerden birini teşkil eder. Nitekim, 1938 yılında İsmail Habib ile arasında geçen hâdisede böyle bir meselenin de payı vardır.

Tanpınar, 1942 yılı ara seçimlerinde Maraş milletvekili seçilerek fakülteden ayrıldı. 1943 yılındaki seçim ile altıncı devrede de milletvekilliğini muhafaza etti. Bu devrede sanatla daha fazla uğraşmak imkânına kavuşan muharrir, muhtelif edebî eserler meydana getirir. Hikâyelerini *"Abdullah Efendinin Rüyaları"* adı altında toplayarak edebî sahada ilk kitabını neşreder (1942). Uzun zamandan beri üzerinde uğraşmakta olduğu *"Mâhur Beste"* adlı ilk romanını da Ülkü mecmuasında tefrika halinde neşre başlar (1944). Milletvekilliği süresince hemen sadece Ülkü ve İstanbul mecmualarına yazıyordu. Bilhassa Ülkü mecmuasına başyazı, makale ve şiir olmak üzere pek çok yazı verir. "Bursada zaman ve hülya saatleri"ni takib eden; "Ankara" (1942), "Erzurum" (1944), "İstanbul" (1945) yazılarına "Konya"nın ilâvesiyle meydana gelen *"Beş Şehir"*i kitap olarak çıkarır (1945). Bu eser, onun zamanımızda Türk edebiyatının en büyük nesir üstadı olduğunu göstermekte idi.

Edebiyat tarihi kitabı için çalışmalarına mebusluğu devresinde de devam etti. "Cevdet Paşa hakkında düşünceler" adlı makale serisi (1944), "1789 - 1807 arasında garplılaşma hareketlerimiz" makalesi (1945) ile İslâm Ansiklopedisindeki "Recâizade Ekrem" maddesi bu çalışmadan birer parça teşkil eder.

1946 yılı büyük seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi tarafından aday gösterilmeyince, kendisine bu yılın sonlarında Millî Eğitim Bakanlığı müfettişliği vazifesi verildi. Daha sonra 23 Aralık 1948'de yeniden Güzel Sanatlar Akademisi estetik hocalığına tayin olundu. Bir sene sonra da, 29 Aralık 1949 tarihli kararname ile tekrar Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı profesörlüğüne getirildi.

Tanpınar, fakülteye döndüğü zaman edebiyat ve kültür hayatımızdaki mevkiini sağlamlaştıran iki mühim eser neşretmiş bulunuyordu. Bunların biri, ilkin

1948 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen "Huzur" adlı romanı, diğeri Edebiyat Fakültesi neşriyatı arasında çıkmış olan "*Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*"dir. 1949 yılı sonunda, üzerinde geniş ölçüde değiştirmeler yaparak kitap halinde basılan "*Huzur*" romanı, onu bir lâhzada büyük Türk romancılarının safına sokmuş, bilhassa şuur altı âlemini, mazi ile münasebet ve millî kültür meselesini ele alması bakımından romancılığımızda kendisine hususî bir mevki vermişti. Edebiyat Fakültesinde ilk hocalığa başlayışından beri fasılalarla üzerinde çalıştığı edebiyat tarihinin ilk cildi 1949 yılı nisan başında neşir âlemine çıktığı zaman, geniş bir hayranlık ve takdir ile karşılandı. Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatını, kendinden evvel yazılanlarda görülmedik bir şekilde yepyeni bir görüş ve zevk, değişik bir plan ve malzeme ile işleyen ve aynı zamanda bu sahada ilk akademik eser olmak vasfını taşıyan bu kitabın meziyetleri, hakkında bir çok takdir yazısının yazılmasına vesile oldu. Kitabın neşrinden sonra, sanat için o kadar özlediği nisbî bir serbestleme devresine giren Tanpınar, yazı faaliyetini dört yıla yakın bir zaman daha ziyade hikâye, şiir, roman ile gazete ve edebî mecmualardaki makaleler sahasına intikal ettirir. Ahmed Hamdi, fakülteye ikinci gelişinde İngilizce öğrenmeğe başlamış, iki-üç sene sonra bu dildeki edebî ve fikrî eserleri rahatça takib edebilecek bir seviyeye erişmişti. 1950 yılında üçüncü romanı olan "*Sahnenin Dışındakiler*" adlı eserini tefrika suretinde neşreder.

Ahmed Hamdi'nin bu devrede hayatının mühim bir hadisesi Avrupa'ya gidişidir. Edebiyat Fakültesi kendisini 1953 yılı ilk baharında altı ay kalmak üzere Avrupa'ya gönderdi. O zamana kadar yalnız kitaplardan tanıdığı Avrupa'yı ilk defa görüyordu.[35] Bu seyahatinde esas Paris olmak üzere Belçika, Hollanda, İngiltere, İspanya ve İtalya'yı gezdi. Bu ve daha sonraki Avrupa seyahat intibaları, yazılarını besleyen yeni bir menba olur. Çoğu yayınlanmamış olan seyahat yazılarını müstakil bir eser halinde neşretmeği düşünüyordu.

1954 ilkbaharında ilk cildin ikinci basımını yapmak üzere edebiyat tarihini tekrar ele aldı. İki sene süren devamlı bir çalışma sonunda 1956 yazında eser, çok daha genişlemiş ve mükemmelleşmiş olarak ortaya çıktı. Kitabın ikinci baskısı da, ilk neşrinde olduğu kadar hararetli bir alâka ile karşılandı. Eserin başındaki, onun eski Türk edebiyatına dair orijinal görüşlerini tespit eden geniş bir giriş kısmı, bu yeni baskının getirdiği kazançların en mühimi oldu. Müellif, 1930 da Ankara'daki edebiyat muallimleri kongresinden bu yana eski Türk edebiyatı üzerinde, zenginleşen bir kültür ve daha yerine oturmuş ölçülerle çeyrek asra

---

35 30 Mart 1953'te İstanbul'dan Paris'e hareket etti. Avrupadaki dolaşmalarının tarihleri şunlardır: 6-13 Temmuz Belçika ve Hollanda, 25 Temmuz - 8 Ağustos İngiltere, 15 - 29 Eylül İspanya, 3 Ekim-6 Kasım 1953 İtalya. İstanbul'a 6 Kasım 1953'te döndü. Tanpınar, Avrupa'ya yaptığı seyahatlerin hepsinde gerek gidiş ve gerek dönüşte olsun daima uçak yolculuğunu tercih etti.

yakın bir müddet içinde zihninde yoğurup geliştirdiği düşünceleri burada son şekli ile ifade ediyordu. Bu girişi yazmak için, belki esas kitabın telifi için okuduğundan daha fazla eser karıştırmış, aydınlanmak istediği muhtelif meselelerde bazı mütehassıslar, bilhassa Şarkiyat mütehassısları ile devamlı surette görüşmüştü. Böyle bir hazırlıktan sonradır ki onu, ancak asıl edebiyat tarihi kısmının baskısı bittikten sonra kaleme aldı. Yeni baskıdan bahseden Avrupalı bir araştırıcı, eserin batı dillerinden birine çevrilmesi arzusuna tercüman olmaktadır.[36]

Tanpınar, arada dördüncü romanı *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"*nü[37] tefrika halinde vermiş (1954), *"Yaz Yağmuru"* adı ile ikinci hikâye kitabını bastırmıştı (1955). 1955 Şubatında Filmoloji kongresine âzâ olarak Paris'e ikinci defa gitti ve orada üç hafta kaldı (11 Şubat 1955 - 4 Mart 1955).

Dostu Hasan Âli Yücel'in idare ettiği İş Bankası Kültür Yayınları için 1957 yılında *"Beş Şehir"*in çok değiştirilmiş yeni bir baskısı ile, en beğendiği makalelerini bir araya toplayacak bir kitap hazırlamağa başladı. Avrupa'daki seyahat intibalarına ait, bir kısmı hiç bir yerde basılmamış yazılarını da ilâve ettiği bu kitaba *"Yaşadığım Gibi"* adını koymuştu. Ne yazık ki, eser, banka tarafından şimdiye kadar bir türlü bastırılamamıştır.* "Beş Şehir"in 1960 yılında çıkabilen ikinci baskısı, Tanpınar'ın bir eseri üzerinde durup zamanla onu daha mükemmel hale getirmeğe ne derece ehemmiyet verdiğini göstermesi bakımından da ayrıca dikkate değer.[38] 1956 yılı yazı başında bir de bir senaryo tamamlayıp çevrilecek filmi için stüdyoya teslim etmişti. 28 Ağustos - 4 Eylül 1957 arasında toplanan XXIV üncü Müsteşrikler kongresine bir tebliğ[39] ile iştirak ederek Münich'e kısa bir seyahat yaptı. Bu arada Viyana'yı da gördü.

1959 yılında, edebiyat tarihinin yazacağı ikinci cildinin batı edebiyatı ile ilgili malzemesini ve Türkiye'nin batılılaşma hareketi tarihinin kaynaklarını tetkik etmek üzere Rockfeller Foundation'u hesabına bir yıl müddetle Avrupa'da kalma imkânını temin etti. O yılın martında şiddetlenen ve mahiyeti teşhis edi-

---

36 A. Tietze, "Oriens" X, nr. 2, 1957, s. 305.

37 Eser hakkında müellifin verdiği bilgiler için bk. (*Ahmet Hamdi yeni eserini anlatıyor,* Yeni İstanbul gazetesi, nr. 1646, 19 Haziran 1959).

* [Eserin daha sonra başka yayın müesseselerince basılması gerçekleştirildi: *Yaşadığım Gibi*, (Hazırlayan: Birol Emil) İstanbul, Ahmet Sait Matbaası, 1970. "Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları: 3". 2. baskı, İstanbul, Emek Matbaacılık, 1996 "Dergâh Yayınları. Çağdaş Türk Düşüncesi Dizisi: 3". Diğer makaleleri de şu kitapta toplandı: *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Hazırlayan: Zeynep Kerman), İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1969. "Çağdaş Türk Yazarları, Makale Serisi: 1"].

38 Yeni bir neşrini yaparken eserleri üzerinde nasıl tekrar tekrar uğraştığını, onun şu ifadeleri de çok iyi ortaya koyar: "Beş Şehir"in ikinci baskısını da yapmak istiyorum. Artık anladım ki, benim herhangi bir kitabı ikinci defa bastırmam, onu yeniden yazmak gibi bir şey". (S. Yazoğlu, *Ediplerimizle konuşmalar: Ahmet Hamdi Tanpınar,* 20. Asır, nr. 182, 9 Şubat 1956, s. 15.

39 *"Essai d'interprétation des images de la vieille poésie amoureuse"*.

lemeyen bir göğüs rahatsızlığı yüzünden üst üste iki defa Cerrahpaşa hastahanesinde yatmak mecburiyetinde kaldı. İki ay kadar yattığı hasta yatağında kendisine kuvvet veren şey, bu Avrupa'ya gidiş sevinci olmuştu. Hastahaneden en başta sigara olmak üzere çeşitli takyidler ile çıkarak, Haziran sonunda Avrupa'ya hareket etti.[40] Bu seyahatinde esas yine Paris olmak şartıyla Fransa'nın çeşitli bölgeleri ile, İngiltere, İsviçre ve Portekiz'i dolaştı.

Son Avrupa dönüşünde Ahmed Hamdi hummalı bir yazı faaliyetine girişti. Yahya Kemal'in ölümü ile çok sarsılan Tanpınar, çoğu kendi neslinden olan dostlarının bir bir gelen ölümleri ile etrafının gittikçe boşaldığını hissediyordu. Hasan Âli Yücel'in ölümünden sonra, dostlarına belli etmemeğe çalıştığı bir ölüm endişesi kendisini sarmağa başlamıştı. Zamanı kalmadığını hissetmiş gibi, süratle dört beş koldan eserlerini vermeğe çalışıyordu. İlkin şurada burada dağınık bulunan şiirlerini yeniden gözden geçirip 1961 Şubatında kitap halinde topladı.[41] Edebiyat tarihinin ikinci cildinin telifine hazırlık olarak derslerini Tevfik Fikret ile Servet-i Fünun romanı üzerinde teksif etmişti. 1960 - 1961 ders yılında Tevfik Fikret ve Hâlid Ziya ile bilhassa meşgûl olarak notlarını parça parça tesbit ediyordu. Kitap halinde neşri için bir yandan *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"* romanı ile uğraşırken, diğer taraftan Yahya Kemal hakkında bir eser yazıyor, büyük ve serbest vezindeki şiirlerinin neşrine hazırlanıyor, edebiyat tarihinin ikinci cildi için ara nesilden, bütün eserlerini kütüphanelerden evine topladığı Beşir Fuad ve Nâbizâde Nâzım'ı tetkik ediyor, edebiyat ve kültür meseleleri hakkında radyo konuşmaları kaleme alıyordu. Son Avrupa seyahatinden önce başladığı *"Karşı Karşıya"* ismindeki romanı, bitirmek istediği eserlerin başında idi. *"Aydaki Kadın"* adlı büyük hikâyesini de bir roman haline koyarak yeniden işliyordu. *"Mağara"* ismini verdiği üçüncü bir hikâye kitabı vardı. Eldeki yazılarından biraz serbestleyince, batılılaşma ve medeniyet meselesini işleyen *"Doğu ve Batı"* isimli bir etüde başlayacaktı.

Fakültede talebelik çağından beri arkadaşı olan Profesör Mükrimin Halil'in 1961 yılının son ayında vuku bulan ölümü, onu sarsan darbelerden biri daha oldu. Kendisini zaman zaman rahatsız eden bronşit yüzünden Ocak ayında derslerinin bir kısmına gelememişti. Derslerine tekrar başladığı bir sırada, 23 Ocak'ta toplanan fakülte kurulunda kendisinde bir fenalık hissederek, gittiği bir doktor arkadaşının muayenehanesinden Haseki hastahanesine kaldırıldı. Bir enfarktüs

40 İstanbul'dan hareketi 26 Haziran 1959, dönüşü 8 Haziran 1960 tarihindedir. 28 Temmuz - 28 Ağustos 1959 arasında İngiltere'de, 1930 Şubatında İsviçre'de, 15-26 Mayıs 1960 arasında da Portekiz'de bulundu.

41 Şiir kitabını neşretmeğe daha Paris'te iken karar vermişti. Adını önce, *"Ne İçindeyim Zamanın"* olarak düşünmüş ve eser bu isim ile ilân olunmuştu. (Bk. Yedi Tepe, nr. 26, 1-30 Haziran 1960, ard kapaktaki ilân, nr. 96) Kitabın nasıl neşrolunduğu hakkında bilgi için (*Bir kitabın hikâyesi*, Yedi Tepe, nr. 56, 1-15 Şubat 1962, s. 9-10).

geçirmekte olduğu anlaşılmıştı. O gecenin sabahına doğru saat 4 sıralarında tekrarlayan ikinci bir enfarktüs krizi ile hayata gözlerini yumdu: 24 Ocak 1962, Çarşamba. Ertesi Perşembe günü, avlusunda her sınıftan muazzam bir dost kalabalığının kaynaştığı Süleymaniye camiinde cenaze namazı kılınarak, Üniversite'de yapılan merasimi müteakib, Rumeli Hisarı'nda hocası ve dostu Yahya Kemal'in başı ucundaki mezara tevdi edildi.[42] Bütün benliği ile sevdiği ve bağlı olduğu İstanbul o gün ışık ve güneş içinde idi.

---

42 İleride hal tercemesinden bahsedecek bazı tetkikçilerin herhangi bir hataya düşmeleri ihtimali ile, Cumhuriyet gazetesinde (nr. 13464, 26 Ocak 1962) onun Edirnekapı mezarlığına defnedildiğini bildiren haberin hakikatle hiç bir alâkası olmadığını bilhassa belirtmek lüzûmunu hissediyoruz.

ŞİİRE DAİR

- Ahmet Hamdi'ye -

Nurullah Ataç

Azizim,

6 Teşrinisani tarihli *Milliyet*'te "Ahmet Kutsi'nin Şiirleri" isimli, fakat ismine rağmen o şiirden ziyade, hiç olmasa onlar kadar benim onlardaki güzelliği niçin anlayamadığımdan bahseden yazını okudum.

Sözüne: "Ahmet Kutsi'de benim en çok sevdiğim taraf, şiire tadakküm eden zihnî çalışmadır" diye başlamış olman bende büyük bir tecessüs uyandırdı. "Acaba dedim, Ahmet Kutsi'de Mallarme'yi, Valéry'i andıran bir taraf var da ben mi göremedim? "Şiire takaddüm eden zihnî çalışma" adeta onlarda biri için söylenmişe benzemiyor mu? Ahmet Hamdi de o şairleri bilir, sever ve şimdi bizi dostumuzun onlar gibi bir sanatkâr olduğuna inandırmak isteyecek..."

Böyle bir hevesin yokmuş; o güzel cümleyi Ahmet Kutsi'nin şiirlerini mısra mısra, hattâ kıt'a kıt'a değil, bütün olarak tasavvur ettiğini söylemek için harcayıvermişsin. Ne yalan söyleyeyim, bir manzumede parça ile kül arasındaki farkı anlayamıyorum. Daha doğrusu artık anlayamıyorum. Çünkü bende de, senin kullandığın bir tabirle, o "eski mısra zevki" varken bir manzumenin sadece bir veya birkaç beyti, hattâ mısraı beni tehyice kâfi gelirdi. O zevki kaybettiğimden, -daha samimi olayım- ondan kurtulduğumdan beri eski edebiyatımızın çürüklüğünü, yokluğunu da daha iyi anladım. Fakat cüzlerle iktifa etmemek, onların keyfiyeti hususunda müsamahakâr olmamızı mı icap ettirir? Biliyoruz ki, birçok misalleri ile gördük ki hepsi de teker teker alınınca güzel bulunabilecek mısralarla, çirkin manzumeler vücuda getirilebiliyor. Şiir, küldedir; küllün cüzlere verdiği edaya o cüzlerin tâbi olmasındadır; cüzlerin başlı başlarına birer varlık olmaya hakları yoktur ve hepsi de küllün güzelliğini inşaya hizmet edecektir. Bu, şiirin -ve bütün sanatın- mimarca (architectural) bir tasavvurdur. Fénelon'un mimari için söylediği bir sözü hatırladım; ondan sana da kaç defa bahsettim: "Mimaride hiçbir şey süs için konulmaz; her parça lüzumu olduğu için konulur, fakat o surette konulur ki bir süs gibi gözükür."

Ahmet Kutsi'nin manzumelerinde, senin şehadetine rağmen dahi, böyle bir endişe göremiyorum. Meselâ pek beğendiğin "Lahit" manzumesinden bir parça alıyorum:

Ne baharın ıtrı ve ayın sihri
Ne yazın hülyası ve günün şi'ri
Fânî mevsimlerin artık hiç biri
Uğramaz örtülmüş kirpiklerine.

Bu satırlar, artık senin de, benim de sevmediğimiz mısracılık değil de nedir? Hele ilk iki baygın mısraın "tenâzur"u, küllü lüzumsuz güzelliklere, süse feda etmek değil midir? Ahmet Kutsi, senin söylediğin gibi, şiiri zihnî bir çalışmadan sonra inşa edenlerden, cüzlerin her birini küllü düşünerek yoğuranlardan olsaydı, lahdi tasvir için bu kadar tafsilâttan kaçması lâzım gelmez miydi?

Hem benim küllü değil, cüzleri göstererek hüküm vermeğe kalktığımı nereden çıkarıyorsun? "Münferit mısralar" zikretmişim. Kıt'alar, hattâ tam manzumeler de gösterdim. Hem yalnız "münferit mısralar" da göstersem olurdu. Cüzlerin çirkinliği, külle tesir etmez mi?. Umumi harpten evveldi; o zamanlar yalnız fennî olmayan *Je sais tout*'da garip bir resim görmüştüm: Yüzünün, vücudunun her azası, o azada aranan güzelliğin son haddine varmış bir kadın iri gözler, ufacık ağız, ince bir bel... Bütün bunlar gayet tuhaf, gayet çirkin bir ucube meydana getirmişti. Fakat gerek vücudunun, gerek yüzünün her azası çirkin olmasına rağmen güzel bir kadın tasavvur olunamaz. Hattâ o azadan her hangi birinin çirkinliği, artık o kadına güzel, tamamıyla güzel denmesine mani olmaz mı? O kadın, olsa olsa, maatteessüf türkçesi bulunmayan bir tabirle, "jolie" olur. Acaba Ahmet Kutsi'nin şiirlerinde gördüğün güzellik de, bu "jolie"lik olmasın?.

Benim gösterdiğim mısraların çirkinliğini, tuhaflığını birer birer tevile, müdafaaya kalkışmadan evvel, iddialarımın bir "elçabubukluğu"ndan başka bir şey olmadığını söylüyorsun. Fakat, dostum, bu "elçabukluğu"nun nerede olduğunu -hiç olmazsa bana- bir türlü gösteremiyorsun. Meselâ: "*Geceler onunçün havuzda kandil*" mısraı, ben onu yanındaki mısralardan ayırdığım için tuhaf gözüküyormuş. İşte bütün kıt'a; anlaşılması için ismi de alıyorum:

KAPLICADA İHTİYAR ARSLAN

Burkulmuş, hummadan erimiş bir dil,
Yıllardır dökülen sular ağzından.
Geceler onunçün havuzda kandil,
Yaratır bin türlü oyun nazından,

Ben, böylesini daha tuhaf buluyorum, hem üçüncü mısraın mânâsını da yine anlamıyorum. Belki bunda da Ahmet Kutsi, vezin ve kafiye zaruretiyle, birtakım, "bin türlü" takdim ve tehire başvurmuş ve ne demek istediği onun için anlaşılmıyordur. Herhalde hiçbir mânâsı yok ve bazı manasız, fakat savt terkipleri ile güzel olan mısralar gibi ahenktar da değil.

"*Rüzgârdır zannetsem ben nefesini*" mısraının bir zerrecik güzelliğini de mahveden o lüzumsuz "ben" kelimesini müdafaa için söylediklerine bayıldım:

"*...burada ben kelimesi mana itibariyle bir basamak teşkil ettiği için ve üçüncü mısraa o "ben"den aldığımız hızla geçtiğimiz için tam yerindedir.*"

Hamdi, intikamımı alacağım: Buna "elçabukluğu" da değil, "ağız kalabalığı" derler. Şiir, kendiliğinden mevzun olan, mevzun olması için mânâsına az çok yabancı, onu tağyir edebilecek hiçbir lafza ihtiyaç gösteremeyen sözdür. "Rüzgârdır zannetsem nefesini" mevzun olmamış; vezni tamamlamak, ritme erişmek için bir hece ilâvesi lâzım gelmiş ve bu hece lüzumsuz olduğu için, yani senin tabirinle "ritme bir basamak teşkil etsin" diye konulduğu için güzelliği bozuyor; üçüncü mısraa geçmek için ondan hız almak lâzım geliyorsa (zaten bu hız almayı bir türlü anlayamadım) o üçüncü mısra da, o hızı veremeyen (anlar gibi oluyorum) evvelki mısralar da lüzumsuzdur.

Sana kalsa, manzumenin "charme'mının büyük bir kısmını yaptığı aşikârdır" dediğin o "ben" kekemeliği insanı, tıpkı "Sivrisinekler" manzumesi gibi "esir tabakalarında kaybedecek"... Hamdi, vaktin varsa şu "ben" kelimesinin bir "métaphisique"ini yaz.

Ben anlamıyorum amma bütün bunların elbette bir manası vardır; madem ki sen söylüyorsun, "saf şiir" ile Vildrac'ın sana anlattığım manzumesindeki "macera"nın da bir münasebeti vardır. Küllü düşünüp onun güzelliğini nazmın en müstebit şekilleri içinde tahakkuk ettirmeğe çalışmak gibi tamamıyla "valérien" bir tasavvurla baştansavma ve kıtıklı mısralar yazmak da – yine madem ki sen söylüyorsun – elbette birbirinin neticesidir.

Haklı olduğun bir nokta var: Benim "beğendiğim şiirleri kötü şöhretli Frenk şairlerine benzetmek huyumu" haklı olarak başıma kakıyorsun. Ahmet Kutsi'nin, en iyi zamanlarında Albert Samain'e yani Baudelaire ve Verlaine'den alkolsuz şaraba benzer bir usare çıkartmış bir şaire, ekser zamanlarında da Sully Prudhomme ve Joséphin Soulary'ye benzediği, en güzel manzumesi olan "Nerdesin"in "Monrêve ve familier"den ziyade şu meşhur "Sonnet d'Avers"i hatırlattığı yalan değil. (Oh! Huyumu yaptım, içim rahatladı!) Fakat bunları yazmağa ne lüzum var? Her Türk karii bilmeğe mecbur değildir ya! Hattâ bilmemesi çok daha iyidir. Beğenmediğim Türk şairlerinden bahsederken onlara benzetmek değil, onlardan bahsetmek zarureti hasıl olursa beğenmediğim şairlerimize

benzetmek lâzım gelir. Öyle amma bu huy bana, beğenmediğim şairleri zihnimde tasnif edebilmem için lâzımdır. Maamafih kendimi tashihe çalışacağım.

Şimdi ciddi bir meseleye gelelim. Ahmet Kutsi'nin şiirlerindeki "ritmin sıcaklığını duymak için biraz kabuklarımı kırmam, biraz halk edebiyatına taşmam lâzımgeldiğini söylüyor ve yazını şöyle bitiriyorsun:

"O zaman Ahmet Kutsi'de kusur olarak bulduğu bazı şeylerin sırrını anlayacaktır. Aksi takdirde, hakikatte küçük bir harika olan Anneler manzumesi onun için ilelebet bir kuyu suyu gibi tatsız kalır."

Bu satırları hayretle okudum; herhangi bir kimsenin bunu söylemesini tabii bulur, hattâ söylemezse muzdarip olurdum. Fakat ben... Seni de, benim gibi, bütün şiiri halk edebiyatında bulanlara, şehirde subaşı manisi ve koşması yazanlara, romantizmin bu en tuhaf şekline yabancı sanıyordum. Halk edebiyatı, köylünün edebiyatı olduğu için güzeldir. Dünyada en taklit edilmeyecek şeylerden biri onun güzelliği, onun acemiliğidir. Adana'lı Âdile:

Feleğin kem işleri,
Kem olur kem işleri...
Felek! Vurdun ağlattın,
Zorulan gülmüşleri.

Derken bunda şehir çocuğunun bir türlü inemeyeceği bir acemilik içinde bir güzellik vardır. Bir parça ustalık, bunların kudretini mahveder. Halk şiirleri, manileri, koşmaları hemen hemen asla yavan değildir; halbuki şehir çocuğu, onları taklide kalkınca muhakkak yavan oluyor. Halk edebiyatını en büyükler bile taklit edemiyor.

Şehrin, şehir kafasının kendine mahsus güzellikleri vardır. Şehir çocuğu, şiirinde, onları bulup çıkarmağa mecburdur. Böyle şiirlerin de güzelliği, ustalık içinde de inkişaf edebileceği için öbürününkinden de büyük bir güzelliği vardır. Ondan neye kaçmalı? Şehre niçin hıyanet etmeli?

Hem bunca senedir şehirli şairlerimizin bir çoğu köy şiirleri yazıp duruyorlar. İnsaf et! İçlerinde iyisi çıktı mı? En ziyade muvaffakiyetle yazılmış olanın hakiki bir köy şiirine nisbeti, şu meşhur "Palandöken dağında kavalımın sesi var" soğukluğunun hakiki bir köy şarkısına nisbeti kadar değil midir?.

Hamdi, sen kabuklarını kırdığın zaman o sevdiğin *Anneler* manzumesinin ne kadar yavan bir taklit olduğunu göreceksin. Zaten bunları bilirsin ya!

Görüşürüz, dostum.

(*Milliyet*, 15 Kasım 1932).

AHMED HAMDİ TANPINAR HAKKINDA

Cahit Tanyol

Türk edebiyatı, Avrupaî manâda, şuurlu bir şiir anlayışını, mühim mikyasta iki şahsa borçludur: Ahmet Hâşim, Yahya Kemâl..

Adlarına henüz edebî bir devir izafe edilmeyen bu iki büyük sanatkâr, kendilerinden evvel gelen nesillere, hakikî şiir örneklerini vermek ve okuyucuyu aldatmamak bakımından, üstün bir kıymete hak kazanmışlardır. Hâşim ve Yahya Kemal'den evvel gelen devrin san'atkârları, bir taklit istihalesinin içinde yuvarlanarak, nâkıs ve nâtamam kıymetler olarak mütalâa edilebilir. Bu iki büyük şahsiyeti, bugüne kadar, devrinin moda kıymetleri hududunu aşamayan köksüz muhtelif nesiller takibetmiş, ün almış ve nihayet kendilerinden evvel ihtiyarlayan eserleriyle edebiyat tarihlerinde yalnız bir "isim şöhreti"nin siyanetine sığınmak tesellisiyle iktifa etmişlerdir.

Bu arada aynı çağa mensup olmakla beraber, düşünüşlerindeki sıhhat bakımından, Yahya Kemal ve Hâşim'den bugüne atlayan, kabuğuna çekilmiş, münzevi ve gösterişten müstağni, edebiyat tarihlerinde adlarına rastlanmayan, fakat edebiyat tarihi yazdıracakları muhakkak olan bazı isimler vardır ki, bunlardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır.

Ahmet Hamdi hayat ve eserlerinde yekdiğerine zıt olan Hâşim ve Yahya Kemal gibi iki büyük san'atkârı birleştirmekle kalmamış, onları daha ileri götürerek, bizi yepyeni ve garip bir tahassüs âleminden haberdar etmiştir. Onun son yıllardaki yazılarına dikkat edilince, Hâşim ve Yahya Kemal'e göstermiş olduğu hürmet ve hayranlıkla, şükrana benzer bir kadirşinaslığın faziletini de sezmek mümkündür.

Ahmet Hamdi bugünkü olgunluğuna erişebilmek için hayatını ve gençliğinin en mesut hulyalarını titiz bir sanat çilesine vakfetmiş ve bir rahip feragatile, içtimai davalarda ruhu tehyiç eden ihtiraslara kapısını kapamıştır. O da Ahmet

Hâşim gibi şiirin haysiyetini gölgeleyen siyasî cereyanlara kalemini âlet etmekten çekinmiştir. Bu bakımdan hayatı, Türk sanatının müstakbel nesillerine, muvaffakiyetin, tahammül, feragat ve sabırda olduğunu öğretenlerden biri olarak gösterilecektir.

Ahmet Hamdi sanat hayatına bir fırtına gibi giren ve "ilk darbesi üstad darbesi" olanlardan değildir. Şiirleri kel ve çıplak tepelerin gösterişsizliğine sığınan esrarlı mağaralara benzer; tılsımını bilmeden kapılarını size açmaz.

Dergâh mecmuasıyla yazı hayatına atılan Ahmet Hamdi, ancak son senelerde kendi estetiğinin örneklerini vermeye muvaffak olmuştur. Uzun yıllar o, Şark ve Garp'tan en büyük sanat eserleriyle ruhunu beslemiş, her dehanın ziyafetinden kâm almış, her pınar başında yeni bir şarkının kıyısına eriştikten sonra nihayet bugün kendi şiir âleminin hudutlarını tesbite muvaffak olmuştur. Onca şiir, kelimelerin içindeki esrarın, ruhun karanlık aynasına tutulmasından doğan bir mucizedir. Ahmet Hamdi kelimelere vermiş olduğu kıymet itibariyle bir "Nominaliste" filozof kadar mutaassıptır. Onun için esas olan şey tabiattan fazla kelimedir. Ve hattâ insana öyle gelir ki, kelimeler tabiat ve eşyadan evvel yaratılmış ve mevcudat kelimelerdeki gizli âlemlerin keşfine bir vesile olmaktan ve tabiat insan ruhu ile kelime arasında bir mutavassıt rol oynamaktan ileri geçemez. Kemal; tabiatta değil, kelimededir. Bundan ötürü bir fotoğraf adesesinde tesbit edilen camit ve ölü şekillerin ötesinde, bir sanat olacağını idrak edemeyenlerin ve "sanat tabiatı taklit eder" diyenlerin fikirlerine Ahmet Hamdi o kadar yabancıdır ki, böyle bir fikre karşı "tabiat sanatı taklit eder" cevabını vermesi pek muhtemeldir.

Onun yazılarında eşyayı tecrit etmek ve mümkün olduğu kadar ona dil olan kelimeyi, bizim dünyamızın renklerinden ve seslerinden uzaklaştırmak ve kelimenin nizam âlemini ruhumuzun sisli câzibesinde bir sihre kavuşturmak cehdi göze çarpar. Çünkü onca en mükemmel tabiat kelimelerin içinde uyuklamaktadır. Kelimeler, ruhun "vahy"inde aydınlanan ve canlanan bir mucizeye dil olmak heyecanıyla uçuşurlar. Onun bu kelime dininin havariliğini, şahsî sohbetlerinde dahi bulmak mümkündür. Esprit yapmak ruhun kelimelerde bir oyunundan başka nedir? Ahmet Hamdi'de ise bu bir tabiatı saniye hükmündedir. Zaten onun dünyasını idrak edebilmek için bir parça onu tanımak ve yazılarına bir kilit vazifesini gören konuşmasını dinlemek lâzım.

Böyle bir düşünüş şekli onun şiirlerine, ihsas ve idrakimizin yadırgadığı harikulâde bir dünyanın hendesesini işler. Ahmet Hamdi'nin eserlerinde tesadüf edilen bazı "paysage"lar dahi bizim iklimimizle münasebeti olmayan ve bizim dilimizle pek konuşmayan şeffaf, mütelevvin ve ürkek renklerle aydınlatılmış, başka bir dünya anlayışının habercisidir:

Bu akşam, bu tenha saati, ömrün;
Uzak servilerin arkasında gün...
Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi,

Suyun uzaklaşan yaklaşan sesi,
Ve yanık türküsü dalda bülbülün
Ateşten çemberi içinde gülün.

Ahmet Hâşim'de tabiat, nisbeten yumuşak ve duygularımıza dost bir heyecan içinde görünür. Onda dünyayı kâfi derecede güzel bulmamaktan mütevellit bir endişe vardır. Ahmet Hamdi ise bu dünyaya, kendilerini daha iyi dinlemek için boş yolların ıssızlığına sığınan kimselerin lâkaydisiyle bakar; ve bize tesadüfen kapımızın önünden geçen bir seyyah kadar dahi ehemmiyet vermez. Adının hâlâ mahdut bir zümre tarafından bilinmesinin sebebi, şöhrete karşı gösterdiği istiğna ile beraber, yazılarındaki çetin kapalılıktan ileri gelmektedir. Ve esasen Ahmet Hamdi hiçbir zaman "populaire" olamayacaktır. Onun şiirleri halk ve herşeyden dem vuran ukalâ münevverler için daima yabancı bir seyyarede, başka şartlar, başka uzvi yaratılışlara tâbi mahlûkların dili kadar karanlık ve anlaşılmaz kalacaktır. Çünkü bir sanat eserinde his unsuru ne kadar iptidai ve harcıâlem ise, o kadar da geniş bir okuyucu kitlesine hitap eder. Bu nevi his unsuru azaldıkça sanat eserinin bizimle müşterek bağlılığı da azalır ve ancak "elite" bir zümrenin zevklerine cevap vermekle iktifa eder. Ahmet Hamdi'de ise hisler, iradi olarak hapsedilmiş ve iptidaî unsurlarından sıyrılarak bir zekâ irtifâına tahavvül etmiştir. Yazılarının tecritçi hususiyeti ve kelimelere olan dindar bağlılığı, ihsaslara vermiş olduğu böyle bir istikametten ileri gelmektedir. "Image"a temayülünde de onun bu hususiyetinin rolü mühimdir. Bundan ötürü, duygularında, alışık olmadığımız acayip bir güzellik, anlamadığımız bir büyü, idrak edemediğimiz bir hendese göze çarpar.

Ahmet Hamdi'nin dünyası bulanık bir "kaos" hali arzetmez; ölçü hakimdir ve bir parça Eflatun'un "idee"ler âleminden müştaktır. Onun tecritçi zekâsı hiçbir yorgunluk hissettirmeden bizi, esrarlı merdivenlerden kendi âleminin kıyılarına çeker ve biz artık orada sıklet mefhumu bilinmeyen ve câzibe kanununun tesirinden âzâde bir hayata kavuştuğumuzu hissederiz ve boşluklarda rahat, sakin yürüyebiliriz:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

Bir donuk rüya rengile
Uyuşmuş gibi her şekil,
Rüzgârındaki yaprak bile
Benim kadar hafif değil.

Şair kendi sükûn ikliminin boşluğunda muradına ermiş bir derviş gururuyla yaşamakta:

Başım sükûtu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen,
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş.

Artık mesafeler bölünmüş, zaman erimiş ve çağ bir "an"ın içinde sallanmaktadır. Şairi, hendesî zekâsının istinatsız dünyasında boşluğa yaslanmış bulutlardan daha mes'ut bir sükûnet içinde temaşa edebiliriz. Ve görürüz ki, şair kendi yaratmış olduğu âlemden ayrı bir varlık değildir.

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya, sezmekteyim.
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

Şu mısralar, karanlık ülkelere fecri taşıyan mavi bir kartalın kanadında Finler'in Kalavala destanına yollar çizmekte:

Çelik gagasında fecri taşıyan
Mavi kartal ben'im... pençelerimde,
Asılmış bir zümrüt gibidir hayat...

Artık her mısra bizi zaman dışında başka bir mesafeye, başka bir diyara fırlatmaya kâfi gelmekte. Kendimizi kâh Faust'un

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir denizaltı alemi,
Yosunlu bir karanlıktan
Çekiyor kendine beni.

Bir mezar sessizliğinde
Uyanıyor birer, birer,
Ürkek, bulanık vehminde
Zamanı bölen şekiller.

Ey sükutun bir nefeste
Yaktığı billur avize!
Bu esrarlı müselleste
Gökler yakınlaşır bize.

Aydınlanan hendesesi,
Sonsuzluk bahçendir senin!
Dinleyin geliyor sesi
Arılarla böceklerin...

Bilirim kimse içemez
Üstüste aynı membadan
Bir veda gizler her nefes
Vurulmuş kıyılardan

Şair beldesinde yapayalnız yaşamakta ve kendi kendine kâfi gelmektedir. Yalnız arasıra ikliminin sükûna dil olan ufuklarında bazen geçmiş ilâhların ayak izlerini hissetmekteyiz. Meselâ şu mısralarda sanki, İran mabetlerinin loş karanlığına gömülen meşhur bir fırtınanın akisleri gibi, şer mabudu Ehrimen homurdanmaktadır:

Fırtına, sonsuzluk, esrarlı bitiş...
Karanlık dağıtıyor meyvalarını
Yemyeşil bir ağaç sarsıyor geniş
Kollarında ufkun dört duvarını.

Boğuşan devler var uzak bir yerde,
Kanlı hiddetidir bu ses onların,
Yarın bir gül açar boş bahçelerde
Belki son çığlığı boğulanların.

* *
*

Ahmet Hamdi Tanpınar'da, bizim şairlerimizden tutunuz da garbın büyük san'atkârlarına kadar hepsinden bir takım mayalar var. Fakat bunların hiçbirisinde onu, okumuş olduğu eserlerin tesiri altında, bir taklit adiliğine düşmüş göremeyiz. Ve hattâ bazen mısralarda gördüğümüz iştirak dahi şaire olan itimadımızı sarsmaya kâfi değildir. Meselâ onun şaheserlerinden biri olan "Hatırlama"da Paul Valéry'nin "Le bois amical"inden izler, hattâ aynen mısra bulmak mümkündür:

Ömrün gecesinde sükûn aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından,
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından.

"Le bois amical"de ise:

Nous marchions Comme des fiancés
Seul, dans da nuit verke prairies:
Noue partagion Ce fruit de féerine
La lune amicale aux insessés.

Her iki kıt'anın üçüncü mısraları manâ itibariyle yekdiğerine ne kadar yakın. Fakat buna rağmen Valéry ne kadar Hamdi'den ayrı ise bu iki şiir de o kadar yekdiğerinden uzaktır. Belki Ahmet Hamdi'nin bu şiiri yazmasında "Le bois amical" bir rol oynamış olabilir. Fakat bizim şairimizin "Hatırlama"sını hiçbir suretle ondan geri bulmuyoruz. İhtimal bu, hatırlama işi de, Ahmet Hamdi'nin Valéry ile fazla düşüp kalkmasından ileri gelmiştir. Ve onun asıl kudretini de okuduğu eserlerin tesirinden sıyrılmaktaki muvaffakiyetinde bulabiliriz.

Bununla beraber, Ahmet Hamdi'nin neşredilmiş bazı şiirlerinde yavan, kendisinin de nefret ettiği klişe mısralar varsa da bunu son yazılarında bulmak mümkün değildir. Meselâ şu mısraların Hamdi estetiğiyle hiçbir alâkası yoktur:

Seni ufuklar gel diye çağırır,
Ellerinde çiçek ve haykırarak,
Seni gür sesile hayat çağırır,
Beni de çiğneyip geçtiğin toprak

gibi...

Fakat bunlar san'atkârın tekâmül devresine ait olduğu için şahsiyetini bulmuş şairle aralarındaki akrabalık, bir hatıradan fazla bir kıymeti haiz değildir.

* * *

Ahmet Hamdi "şiir, zekânın ısrarından başka bir şey değildir" diyen Baudelaire ile aynı bedii içtihada sahiptir. Esasen yazılarındaki keskin ve çetin çehre, onun aynı zamanda kuvvetli bir münekkit olduğunu göstermeye kâfidir. O, yazılarını, hiçbir hodkâm endişeye tâbi olmaksızın, yabancı bir gözle tenkit süzgecinden geçirecek kadar feragat sahibidir. Her şaheserin tekevvününde birinci planı tenkit ruhunun işgal ettiğine inananlardandır. Ahmet Hamdi'nin muhayyileye, Oscar Wilde'in duyguya vermiş olduğu ehemmiyet nazarı itibara alınmazsa İngiliz muharririnin:

"L'imagination imite: C'est l'esprit critique qui cree"*

cümlesi onun da bu husustaki fikrine tercüman olabilir. Ahmet Hamdi'nin tenkitlerini sohbetlerinden süzülen bir istihza aydınlatır. Ruhu avlamak hususunda Hamdi kadar mahir san'atkâr pek azdır.

Ahmet Hamdi'nin şahsiyeti, eserlerinden çok üstündür. Hattâ onun tenkitleri, şifahi konuşmalarının, derslerinin sönük bir kopyesi olarak kabul edilebilir. Şifahi tenkidin diğer tenkit nevilerinden ehemmiyetli oluşunu ve üstünlüğünü iddia edişinde ihtimal, kendisindeki bu ruh hâletinin tesiri vardır.

Bazen bir tek cümle ile bir san'atkârın hususiyetlerini gözümüzün önüne bütün çıplaklığıyla serebilmenin sırrına vakıftır. O, dünya ile dünyadakilerle alay etmek için gönderilmiş hususi bir Mefisto'ya benzer. Herşeyle ve hattâ kendisiyle dahi alay etmekten çekinmez. Fakat bu müstehzi ruhun, Cenab'ın filozof Mazlûm'u ile hiçbir alâkası yoktur. Cenab'ın istihzası, üslûbu gibi ne kadar cicili bicili ise, Ahmet Hamdi'ninki, o kadar çıplak ve "spontane"dir. Ayrıca Cenap'ta, istihzasından mağrur bir safdillik göze çarptığı halde, Ahmet Hamdi'nin istihzası, dünyadakileri ahmak ve değersiz bulmaktan ileri gelmekte ve insanı perişan, mustarip bir mahlûk olarak yaratan Tanrı'ya karşı bir aksülamel şeklinde tezahür etmektedir.

Ahmet Hamdi ıstıraplarını bir günah gibi hayatından, eserlerinden silmeye çalışmış ve onları bir istihza ile maskelemesini bilmiştir. Onun mısralarında müşahede ettiğimiz çetin ölçünün yevmî hayatta tatbikatçısı, bu istihzadır. Onda:

"Jaime la majesté des soufrances humaines"**

diyen Alfred de Vigny ile ruhî bir akrabalık da bulmak mümkündür.

Bir gün, estetiğini pek sevmediği bu Fransız şairinin "Kurdun Ölümü" adlı şiirini okurken dudaklarının kenarında Baudelaire'in zalim istihzâlarından bir Tayf'ın gezindiğini hâlâ ürpererek hatırlarım.

Son olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'a iğrenç ve soytarı bir hayat mücadelesi ortasında; sihrini yavaş yavaş kaybeden dünyamıza, görünmez beldelerin ümitlerini getiren, nurdan mısralarını artık bir kitapta görmeyi arzu ettiğimizi söylemek isteriz.

(*Aramak*, sayı 5, Ağustos 1939, s. 6-11).

---

* Muhayyile taklit eder, yaratan tenkit ruhudur.

** Ben beşeri ıstırapların haşmetini severim.

ABDULLAH EFENDİNİN RÜYALARI

Kenan Akyüz

Son asır edebiyatımızın, romanesk nev'in sınırları içinde, büyük bir düşkünlükle işlediği çeşitlerden biri şüphesiz ki romandır. Romanın - birçok bakımlardan - küçültülmüş bir şekli gibi görünmekle beraber kendisine göre bir takım özellikler, incelikler, güçlükler taşıyan hikâye daima ikinci planda kalmıştır. Hikâyenin, romana nisbetle, uğradığı bu rağbetsizlik nedendir. Bir edebî çeşidin rağbet görüp görmemesi, onun doyurucu olup olmaması ile ölçülebilir. Bu doyuruculuğu da iki bakımdan düşünmek mümkündür: Sanatçı ve okuyucu.

Her edebî çeşit, nihayet, bir ifade şeklidir. Bir sanat adamının herhangi bir edebî çeşidi seçmesinde; onda bulduğu ifade imkânlarının, işlemek istediği konudaki özelliğin ve nihayet kendi iç yapısının etkileri vardır. Bazı sanatçılar, bazı edebî çeşitleri pek basit ve yavan bulurlar. Belki bir romancı için şiir yazmak, lükse bağlanmak veya iğne ile kuyu kazmak gibi verimsiz bir uğraşmadır ve belki de bir şair için roman yazmak tahammül edilmez bir hamallıktır...

Okuyucunun edebî çeşitleri tercih edişinde, onların taşıdıkları özelliklerden ziyade, kendi iç yapısının etkisi göze çarpar. Ömründe hiç şiir veya roman okumayacak kadar herhangi bir çeşide karşı ilgisizlik, hattâ, tiksinti duyanlar vardır. Fakat şüphesiz ki olgun bir okuyucunun bir edebî eserde arayacağı şey eserin, ait olduğu çeşitten ziyade, taşıdığı değerdir. Hakiki bir okuyucu için, çeşit nihayet bir kalıptır. Eser değerli olduktan sonra, hangi çeşitten olursa olsun, muhakkak ki okuyucunun rağbetini kazanacaktır. O halde, bir asırdan beri gelişen Türk romanının yanında Türk hikâyeciliğinin de pek cılız kalmasındaki sebebi okuyucuda değil, sanatçıda arayacağız.

Romana nisbetle hikâyenin mütevazı ve gösterişsiz durumu, onun göze çarpmamasına, değerinin anlaşılmamasına, basit ve hor görünmesine sebep olmuştur. Bazı sanatçılarımız onu romanları arasında bir "garnitür" olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Birçok sanatçılarımıza göre de hikâye, romana çıkmak

için kullanılan, sonra atılan bir merdivendir. Romancı, hikâyenin derinliği ölçülü sularında yüze yüze kollarını, bacaklarını alıştırdıktan, romanın denizine girmek için kendisinde yeter bir meleke ve cesaret bulduktan sonra onu derhal bırakmaktadır. Halbuki ne roman bir deniz, ne de hikâye bir yüzme havuzudur...

Hikâye, muhakkak ki, kadrosu itibariyle büyük konu ve davaları bir bütün halinde içine alabilecek bir genişlikte değildir. Onları ancak parça halinde birer yönleriyle yaşatabilir. Fakat bu yaşatmayı romana nisbetle çok daha keskin çizgilerle yaptığı romandaki yaygınlaşmış, hafiflemiş etkileri çok daha kesif, koyu hale getirdiği, romana nispetle çok kısa bir müddet zarfında bizi âni ve çok kuvvetli darbelerle sarstığı düşünülürse, hikâyenin anlamı, önemi daha iyi anlaşılmış olur. Romanın gaye ve hikâyenin vasıta olduğu veya hikâye ile aynı şey bulunduğu romanın hacim bakımından genişliği düşünülerek hikâyenin onun yanında çok basit ve yavan kalacağı gibi sakat telâkkiler devam ettikçe hikâyeciliğimizin gelişmesine imkân olmayacaktır.

*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın geçen yılın sonlarına doğru çıkmış olan *Abdullah Efendinin Rüyaları* adlı kitabı, hikâyeciliğimizin geleceği hakkında bize bazı ümitler vermektedir. Fikir piyasamızın bugünkü düşük durumu içinde yeter bir ilgi uyandıramadan gelip geçen bu eser, beş hikâyeden ve yüz elli yedi sahifeden ibaret. Kitaba kendi adını verdiren birinci hikâyeden sonra, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Bir Yol, Erzurumlu Tahsin ve Evin Sahibi adlı parçalar geliyor.

İlk olarak şunu söylemek isterim ki, bütün parçalar sanatçının ruh temayüllerinden örülmüş ağır bir baskı altında aynı kalın çizgilerle devam etmektedir. Bu baskı o kadar kuvvetlidir ki eserde âdetâ bir "sulta" halini almış ve sanatçının kendi kendisini kontrol hak ve salâhiyetini bile ortadan kaldırmış gibidir; eserin devamınca, sanatın isteğinden ziyade, şahsiyetin isteği hakim gibi görünüyor. Kitapta bu hâkimlikten yapılmış bir "atmosfer" içindeyiz. Sanat kuralları ile sanatçının eserdeki hâkimlik derecelerini, sırasına göre karşılıklı olarak yapmak zorunda kaldıkları fedakârlıkları burada ayrıca inceleyecek değilim, ancak, şimdilik, sanatçının sanat adına şahsiyetinden lüzumlu ve ölçülü olarak yapacağı her fedakârlığın eseri için bir kazanç olacağını belirtmekle yetineceğim..

Bütün parçalarda, vak'anın aynı karakteri taşıdığını görüyoruz: Kahramanlar vak'anın başında, hep iyi bir durumdadırlar, sonra bu durum yavaş yavaş bozulmaya başlar ve sonunda her şey artık bir daha yapılamayacak şekilde yıkılıverir...

Vakaların bu müşterek ve basit kuruluşu şüphesiz ki, okuyucunun gözünden kaçmaz ve okuyucu ilk okuduğu üç parçada da vak'aların aynı şekilde sıralanışı ile karşılaştıktan sonra yavaş yavaş yorulur, sonraki parçalara başlarken

gene aynı durumla karşılaşmak ihtimali kendisini rahatsız eder.. En ummadığımız parçalarda bile bu kuruluş hâkimdir. Meselâ, Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde muharrir bizi çok ferah, çok neşeli bir vak'aya hazırlar gibi davrandığı, bizi buna âdeta inandırmaya başladığı halde, bir seraba kapıldığımızı anlamakta gecikmiyoruz.

Hikâyelerin bitirilişi bakımından göze çarpan bir cihet, beş hikâyeden ikisindeki benzerliktir: "Bir Yol" ve "Evin Sahibi" hikâyeleri, kahramanlarının, sabit fikirlerine olan köleliklerini anlatan sözleriyle sona ermektedirler:

"... Evet, pekâlâ biliyorum ki bir gün her şeyi bırakıp bu küçük yola dalarsam onun bittiği yerde bütün saadet ve hasretlerimi, eski yaşamış rüyalarımı bulacağım, temiz, yepyeni, mesut bir adam olacağım." (Bir Yol, s. 87).

"... Doktorların başlarını sallayışındaki mânaya bakılacak olursa, hastalığım çok ağır. Fakat ben biliyorum ki bununla ölmeyeceğim. Beni bekleyen bir başka ölüm var. Bu satırları yazarken bile onu bekliyorum, onun siyah müselles başının aralıktan görünmesini, akar sular gibi kıvrak vücudunun boynumun etrafında dolanmasını bekliyorum. Ve biliyorum ki bir gün o gelecek, bu ağır, kasvetli, her an hâtıraların hücumu ile delik deşik maceraya, bu karanlık hikâyeye siyah, kaypak külçesiyle bir son çekecek..." (Evin Sahibi, s. 157).

Bazı parçalarda vak'anın akışını durduran, onu âdetâ ortasından ikiye bölen, tecessüsümüzü, merakımızı başka istikametlere çeken, hattâ bazan ortadan tamamıyla kaldıran bir, iki aksaklığa da rastlamaktayız. Bunlar muharririn, vak'ayı yakından ilgilendirmeyen meseleler veya şahsiyetler hakkındaki düşüncelerinden, bir de tasvirlerden doğmaktadır. Meselâ: Erzurumlu Tahsin parçasında "Toprak, mehtap, zelzele, gece ve şehir, ölüm ve hayat" hakkındaki düşünce ve tasvirlerle, "Evin Sahibi" parçasında musiki meraklısı Hayrettin Bey hakkında verilen izahlar bu çeşitlerdir.

Şimdi, hepsinden önemli bir noktaya geldik: Vak'aların, okuyucu tarafından lâyıkıyla yaşanabilmeleri için, zaruri olan "atmosfer" içine alınabilmeleri... Şüphesiz ki bu, sırf sanatçının kabiliyetine dayanan en güç iştir ve kompozisyonun en önemli tarafıdır. Bunu başarı ile sağlayabilen bir sanatçı, sanat düğümlerinin en çetinlerinden birini çözmüş demektir. Çünkü bu atmosfer sağlamlanamazsa eşya, olaylar ve şahıslar boşlukta kalır, eserin içine yerleşemezler, mahiyet ve şekilleri âdetâ siliniverir. Ahmet Hamdi'nin vak'aları en iyi şekilde belirtebilecek bir hava yaratmakta doğrusu hayret ve takdire değer bir ustalık kertesine erişmiş olduğunu görmek şüphesiz memnunluk vericidir. Her hikâyede bu atmosfer kuvvetini - ki şimdiye kadar yazılan eserlerimizde pek az düşünüldüğünü sanıyorum - tatmaya başladığım anlardan itibaren, sırf etkisinin kuvvetindeki tedai ile olacak, *Macbeth*'teki cinayet gecesi gözlerimin önüne zaman zaman geldi. Bu cinayetin işlendiği gece öyle bir gecedir ki, ve o gecede öyle bir an gelir,

öyle anlatılmaz derecede esrarlı, sıkıcı, bunaltıcı bir hava eser ki, o anda, o hava içinde artık bir felâketten başka hiç bir şey ummamıza imkân kalmamıştır. Vak'anın ve onunla beraber okuyucunun böyle bir hava içinde alınabilmesi, hiç şüphe yok ki, bir sanat kabiliyetinin en değerli yönlerinden biridir.

Vak'aların karakterinde gördüğümüz birlik, kahramanların karakterlerindeki birlikten doğmaktadır. Bunlar öyle tiplerdir ki onların başından ancak bu şekilde vak'alar geçebilir. Hep aynı yapıdadırlar: Ruhça sağlıkları bozuk, aramızda normal gibi yaşayan, fakat zaman zaman geçirdikleri buhranlarla bize asıl varlıklarından haber veren, "zararsız deliler" dediğimiz bir takım zavallılar... Bunlar tabiatın gadrine uğramış, ruh mekanizmaları çürük olarak doğmuşlardır. Doğuşta bir nüve halinde olan bu çürüklük, zamanla, olaylarla yavaş yavaş gelişir, nihayet bir ömrün hâkim unsuru haline gelir. Bu gelişmeyi hazırlamak, belirtmek yolunda muharririn gösterdiği ince ustalık dikkate değer.

Birinci hikâyenin kahramanı Abdullah, mükemmel bir "obsede"dir. Bu halinden kurtulmak için harcadığı gayret hep boşa gider. Öteki hikâyelerin kahramanları da, sabit fikir belirtileri gösteren isteriklerdir.

Ancak, bu anormal tipleri ele almakla muharrir onları eserine gaye yapmak isteğinde değildir. Ruhi hayatımızın derinliklerine inmek, şuuraltının karanlıklarını yırtabilmek için onları bir vasıta olarak kullanıyor. Bu tipler, onun elinde, çok istidatlı birer "medyom" halindedirler. Sanatçı onları gözlerindeki esrarlı bakışlarla derin, fakat aydınlık bir uykuya atmakta, bu uykunun aynasında iç dünyalarının en girift, en çetrefil yönlerini büyük bir açıklıkla bize göstermektedir. Demek oluyor ki, hikâyelerin kuruluşundaki hareket noktasını burada arayacağız: Vak'alar nasıl kahramanlara uygun olarak düzenlenmişlerse, kahramanlar da aydınlatılmak istenilen ruh hallerine uygun olarak seçilmişlerdir.

Bütün parçalarda bize bol bol anlatılmak istenen şeyler, kendi aramızda konuşurken: "Nedense.... Bilinmez nasıl bir hisle... Anlaşılmaz bir sebeple... İçinden iten ve mahiyetini kendisinin de kavrayamadığı bir kuvvetle..." diye tam bir açıklamasını yapamadan anlattığımız, kökleri iç âlemimizin karanlıklarında bulunan olaylardır. Günlük hayatımızda ikinci plânda gibi duran şuuraltının, gerçekte, birçok hareketlerimizin ön planında bulunduğu muhakkaktır. Şuurumuzun ipleri onun parmaklarındadır. Bu itibarla bu parmakların sahibini tanımak sadece bir fantezi veya tecessüs meselesi değil, günlük hayatımızın mekanizmasını kavramak bakımından, pratik bir zarurettir. İnsan ruhunun karanlık taraflarının aydınlanması, hiç şüphesiz, ferdi, dolayısıyla sosyal hayatın daha düzenli bir şekil almasında esaslı bir âmil olacaktır.

İç âlemin önemini kavrayan garp romanı, ondokuzuncu asrın sonlarında bu istikamete yönelmiş, günden güne büyük gelişmeler kaydetmiştir. Bizim hikâyelerimizde, romanlarımızda psikoloji, esaslı olarak, Servet-i fünun devrinde

başlar, fakat fazla bir gelişme göstermez. Daha sonraları Yakup Kadri ile Halide Edip, bu çerçeveyi biraz daha genişletmişlerdir. Fakat psikoloji unsurunu - küçük ölçüde de olsa - büyük bir özenişle işlemek hususunda en başarılı denemeyi, bu eseriyle, Ahmet Hamdi vermiş bulunuyor. Bu bakımdan eserin önemi büyüktür. Âdetâ, muharrir -kendisinin yaptığı bir teşbihi kullanarak diyebiliriz kiinsan vücudunun iç uzuvlarını üstüste konmuş parçalarla gösteren teşrih levhaları gibi bir ruhî bünye levhası yapmış ve kaldırdığı her parçanın altından iç âlemimizin gizli bir köşesini ustalıkla meydana çıkarıvermiştir.

İnsanın aklına buracıkta, göze bir pürüz gibi görünen, birkaç nokta geliyor: Acaba muharrir, bize iç âlemimizi tanıtmak için, neden hep anormal tipleri tercih etmiştir?. Şuuraltının elinde oyuncak olan bu tipler, hep kötü sonuçlarla karşılaşmaktadırlar: Şuuraltı, hayatımızda sırf menfî bir âmil midir? Acaba psikolojik unsur hikâyelerde ölçülü bir şekilde kullanılabilmiş midir?

Öyle sanıyorum ki muharririn kahraman olarak hikâyelerine hep hasta tipleri seçmesi, şuuraltının sağlam insanlarda bulunmamasından değil, onun hasta tiplerde daha hâkim bir duruma geçmiş bulunduğuna kani olmasındandır. Sağlam bir ruh yapısında şuur, şuuraltının önüne çekilen kalın bir perdedir. Ancak bu perde aralanabildiği nispettedir ki şuuraltı dünyası görülebilir.

Aklımızın takıldığı ikinci nokta, yani şuuraltının hayatımızda menfî bir rol oynadığı noktası daha önemli gibi görünüyor. Gerçekten, eserdeki kahramanların hepsinde şuuraltı, saadet yıkıcı, huzur bozucu, sinsi ve korkunç bir kuvvettir. Fakat eserdeki anormal tiplerin hayatındaki aksaklıkları normal hayatlar için de ayniyle kabul etmeğe şüphesiz sebep yoktur. Bozulmuş bir makinenin düzgün işler çıkarmasına nasıl imkân yoksa, bozuk bir ruh yapısının bir saadet kurmasına da öylece imkân olmayacaktır. Eserde onun hep yıkıcı olarak görünmesi, şahsiyetlerin bünyesine uygun bir tekrarlamadan başka bir şey değildir. Yoksa, birçok büyük keşifleri, sanat eserlerini bağrından fışkırtan şuuraltının dünya medeniyetindeki yapıcı rolünü kim inkâr edebilir?

Eserde psikoloji unsurunun ölçülü olarak kullanılıp kullanılmadığı meselesine gelince; yalnız birinci hikâye için, ölçünün biraz aşırı olarak kullanıldığını kabul edeceğim. Gerçekten, öteki hikâyelerde iyi bir ölçüde serpilmiş, eritilmiş bulunan psikoloji unsuru, birinci hikâyede çok ağdalı, bunaltıcı bir haldedir. Kırk sayfalık bir ufak parçanın içine bu kadar psikoloji doldurmak, onun tahammül ve mukavemet sınırlarını aşmak demektir. Kendi cenaze töreninde söylemek için kafasında tasarladığı söylevin sonunda Abdullah Efendi "bu kadar psikoloji yeter..." diye düşünür. Kahramanın çok güzel, kuvvetli bir portresini çizen bu sözlerde -psikoloji unsurunun bu kadar ölçülü tutuluşu bütün hikâye için de dikkate alınsaydı, şüphesiz çok daha iyi olurdu.

Eserde bize bir aksaklığı unutturacak, iki önemli kuvvet var: Temiz bir dil, güzel bir üslûp. Gerçekten dil ve üslûp, tılsımlı birer kalkan gibi, muharriri uğ-

rayacağı her hücumdan muzaffer çıkaracak bir kudrette görünüyorlar. Dil, onun elinde çok yumuşak, fakat kolaylıkla güzel şekillere girebilen bir hamurdur:

"... Abdullah Efendi, gecenin sükûneti içinde bu manzarayı doya doya seyretti. Yavaş yavaş o da sükûnet bulmuştu. Yüzüne ve ellerine çarpan serinlik sanki onu beraberinde taşıdığı çok zararlı ve tehlikeli bir şeyden ağır ağır, fakat emniyetle boşaltıyordu. Kendisini gittikçe iyileşir bulmanın verdiği hafiflik içinde tekrar, bütün bu olan biten şeyleri, sinirlerinin geçici bir oyunu addetmeğe bile başladı. "Evet, diyordu, evet, belli ki bunlar; içkinin ve sinir bozukluğunun verdiği bir vehimdi. Artık geçti. Şimdi herkes gibi ben de kendimi geceye, bütün etrafın içinde yüzdüğü bu sakin uykuya emanet edebilirim.. "Fakat, hakikaten etraf uyuyor muydu" (s. 33)

Yalnız, bir noktaya dokunmak isterim. Bazan cümlelerin kuruluşu karışık bir düğüm manzarası gösterir gibi oluyor ve böylece anlamın açıklığı zayıflıyor. Bunun sebebi, bazan anlatılmak istenilen şeyin bizzat kendisinde bulunan karışıklık, bazan cümlelerin aşırı uzunluğu, bazan da ifadenin bir teşbihler zincirine takılmasıdır:

"... Bunlar gibi, günün her saatinde tek cümlesini sert bir ceviz gibi tepemde kıran papağanın daha evvel yaşadığına katiyetle emin olduğum insan hayatı ile evin her köşesinde birkaçına birden tesadüf edilen büyük çay kutularının üzerindeki Japon veya Çin işi resimleri, bulutlarla yarı örtülü, derinliklerinde hayali leylekler ve zümrütankalar dolaşan bir gök altında, uzak ve tepeleri güneşle yaldızlı dağların çerçevelediği bir manzarada gezinen, yahut mucizeli berraklığı iki üç ince çizgiye emanet edilmiş bir su başında düşünen, musiki faslı yapan, zarif çizgili, uzun etekli, kenarı yaldız zırhlı lacivert veya nar çiçeği renginde ipek mantolarını giymiş, çekik gözlü, ay ışığı tenli genç kadınlar veya kızlar, murakabelerinde hikmetten ziyade aksilik taşan asık yüzlü seyrek sakallı hâkimler, ellerindeki çay fincanlarından halka halka yükselen dumanı bir aşk hâtırası gibi eğilmiş narin endamlı delikanlılar, uzun firkete, zarif şemsiye, ayaklara dolaşan etek, ince kayık biçimli pabuç, her nevi saz ve hepsinin birden insana verdiği acayip büyülü bir uzak memleket dâussılası... velhasıl, çocuk yaşımı dolduran hayal - hakikat bin türlü şey ancak ondan sonra hatırıma gelirdi." (s. 115 - 116).

Bir de, muharririn pek sevdiği bir tâbir var: "Daha iyisi". Sayfa geçmiyor ki bu tabire rastlanmasın. Muharrir bu tâbiri o kadar seviyor ki, bazan, "daha doğrusu" demenin uygun olacağı yerlerde bile onu feda edemiyor.

Fakat bütün bunlar, nihayet, eserin engin, berrak, tertemiz bir suyu andıran dili üzerinde görülen bir, iki kuru yapraktan, dal parçasından ibarettir.

Asıl ihtişam ise, üslûptadır. Sanatçının kuvvetli bir üslûpçu olduğu, daha ilk sayfalardan göze çarpıyor. Hikâyelerde, konuşmaya pek az yer ayrılmıştır. Bun-

dan doğacak durgunluğu örtmek için, muharrir üslûbunun bütün büyüsünü esere bol bol dağıtmış, zaruri olarak, daha çok tasvire, tahkiyeye bağlanmıştır.

Tanpınar'ın eserinde objektif tasvirler yolunda dışla içi güzel bir hamur şeklinde yoğuran tasvirlere sık sık rastlanıyor. İşte, bir yatak odası:

".. Bir kenarına ilişmek arzusu ile bu yatağa yaklaştı. Ömründe bu kadar kirli, sefil ve harap bir yatak görmemişti. O kadar eski ve sefil idi ki âdetâ bu sefalet onu canlı ve biçare bir mahlûk yapıyor, ona bir nevi beşeri talih veriyordu. Abdullah Efendi bu sefil odanın hakikatte bu yatağın mezarı, sırf onun için, onun ölçüsü üzerine yapılmış lahdi olabileceğini düşündü." (s. 18).

İşte bir evin ıssızlığı:

".... Bu, insanı dinlendiren, sinirlere yumuşak bir yastığa başın gömülmesi gibi sükûn ve rahat getiren, zamanın akışını tembel bir rüya içinde teker teker sayan o munis bakışlı, yaz bahçesi kokulu sessizliklerden değildi. Onda, daha ziyade, büyük ve âlemşümul bir varlığın istirahatına benzeyen, hattâ daha iyisi, insana büyük ve âlemşümul bir boyut duygusu veren bir hat vardı. Bu boşluğu herhangi bir hareket veya sesle doldurmak Abdullah'a çok tehlikeli bir tecrübe gibi geliyordu; bu gergin zemberek bir kere kırılsa ortaya kimbilir neler, ne korkunç ifritler, ne zalim manzaralar çıkardı!" (s. 41).

Ve işte Erzurumlu Tahsin:

"... Birdenbire kahvenin kapısı şiddette açıldı ve içeriye rüzgârla, karla beraber ortadan biraz uzun boylu, hafif tıknazca, âdetâ çıplak denecek derecede sefil kıyafetli bir adam girdi. Sırtında siyah ve çok eski bir palto vardı. Ayakları çıplaktı ve düğmelenmemiş paltodan çıplak ve kıllı göğsü, üzerinde kar parçalarının yavaş yavaş eridiği esmer bir kaya parçası gibi sert görünüyordu. Kapının önünde bir lâhza durdu. Olduğu yerde büyülenmiş gibi ona bakıyordum ve galiba bu hal biraz herkeste vardı, çünkü demin bilardo takırtısı, tavla sesi ve bin türlü şamata ile dolu olan koca kahve birdenbire tam bir sessizlik içine düşmüştü..." (s. 94).

Böyle birkaç tuşla çizilen kavrayıcı tasvirler eserde pek çoktur ve bunlar büyük, karanlık bir fon üzerine büyük bir özentiyle işlenmişlerdir: Gece.... Ekseriyetle hastaları ağırlaştıran, bize ölümlerin felâketli, doğumların telâşlı ve tehlikeli anlarını yaşatan, krizlerimizi kabartan ve günlük günahlarımızın kefaretini çıkartan geceler eserin fonunu baştanbaşa kaplamaktadırlar: Abdullah Efendi uzun ve yorucu kâbusların kucağına geceleyin düşer; "Bir Yol" hikâyesinin kahramanı aklını geceleyin bozar; "Geçmiş Zaman Elbiseleri"nin sahibi geceleyin karşımıza çıkar; "Erzurumlu Tahsin"i bazan bir kahvenin içinde, bazan dışında, fakat geceleyin görürüz; son hikâyenin esrarlı, korkunç, fakat sevimli, saygılı kahramanı, yumuşak ve parlak derili vücudunu ancak karanlıkların içinde sürükler...

Muharrirde tasvir kabiliyeti çok kuvvetli. Gördüğünü - gördüğü şekilde - canlandırmakta büyük bir ustalığı var. Bu tasvirler, sık sık, güzel teşbihlerle bezenir ve böylece bazan biraz şairce bir karaktere de bürünürler. Bu hususta misal bulmak için fazla aranmaya lüzum yok. İşte, son hikâyede Zeyneb'in sesi:

"... Bu küçük beyaz çehre, koyu kestane rengi gözlerinin altındaki siyahlıkla ve saçlarının zengin bağbozumu akşamı ile, her dakika gözlerimin önünde idi. Fakat bu hayallerin en kuvvetlisi, şüphesiz ki, bende sesinden kalan hâtıra idi. Kırılmış bir aynanın parçaları gibi, bu sesin hatırlayabildiğim altın inhinaları, çılgın ve ürkek kavisleri, imkânsız denecek bir kesiflikte aksettirdikleri acayip ve dâüssılalı pırıltı ile, zihnimde her an bir âvize gibi tutuşup sönüyorlardı. Sesi güzel miydi? Hâşâ, bu hususta mütereddidim. Bildiğim bir şey varsa, o da bu sesin içimde bir İsrafil sûru gibi, her zerreme hitap ederek, ardımda üstüste yığılmış binlerce uykuyu dağıtarak, en derinlere kadar muzaffer ve mesut yürümesi, bulutlar arasında onları dağıta dağıta ilerleyen bir güneş gibi yol almasıydı. Onu dinlerken, yani bütün gece, derinden gelen bir su çağıltısına koşan susamış geyikler gibi, bu sesin pınarına içimden bir şeyin koşup atıldığını, onunla birleştiğini hissetmiştim. Bir rüya gibi, o içimde ilerledikçe bir yığın hayal ve hâtıra kendiliğinden canlanmış, bende acayip dünyalar kurulmuştu..." (s. 146)

Muharririn en çok hoşuna giden teşbih ve dekor, rüyadır. Rüya teşbihine hemen her sayfada, bazan bir kaç defa rastlamak kabil. Bu teşbihin tekrarlanmasındaki sıklık, vak'aların, kahramanların içine yerleştirilmeleri gereken dekor ve atmosferle ilgili bulunmakla beraber, sanatçının hayale olan meyli ile şüphesiz daha yakından ilgilidir.

Eseri böyle genel bir görüşe tâbi tuttuktan sonra varacağımız sonuç, öyle sanıyorum ki, şu olabilir: Yürünecek yol iyi seçilmiştir. Muharririn mizaç ve kabiliyetine tamamıyla uygun. Ancak, tesviyesi kusursuz olarak bitirilmeden döşemesine başlandığı için olacak, yolun şurasında, burasında çöküntüler, düzensizlikler göze çarpıyor. Bunlar ise muharririn bu alanda şahsiyetini henüz yeni yeni bulmaya başlamasından doğan, geçici, satıhta kalan pürüzlerdir. Büyük bir kabiliyet, titiz bir sanatçı psikolojisi taşıdığı açıkça görülen muharririn, zamanla; sanatın - uzaktan kolay gibi görünen - pek çetin yollarında daha başarılı adımlar atacağını umuyoruz. Eser, bu haliyle de, edebiyatımızın az işlenmiş bir köşesini liyakatle doldurmakta, geleceğin bir müjdecisi gibi durmaktadır.

(*Ülkü*, sayı 68, 1 Temmuz 1944, s. 18-20).

BEŞ ŞEHİR

- Hamdi Tanpınar'ın Kitabı Münasebetiyle -

Halide Edib Adıvar

Meşhur İngiliz romancısı A. Bennet, "Beş Kasaba" adlı eserinde şimalî İngiltere'nin beş kasabasında bazen örnek bazen de karakter olarak bütün zaman için yaşayacak şahıslar bırakmıştı. Hamdi Tanpınar'ın eseri bunu bahsettiği şehirlerimizin insanlarından ziyade tabiat ve tarihlerinin biraz mimari biraz da hayat tarzlarının üzerinde durarak bize şahsî portreleri vermiştir.

İnsanların ruh iklimlerinde veyahut içinde yaşadıkları tabiatı kelimeyle, boya ve çizgilerle tekrar yaratanlara derece derece sanatkâr demek icap eder. Bu kudret yalnız teknik ve bilgi ile değil, bunların sırf birer ifade vasıtası olan yaratıcı hilkatlerdeki istidat veya deha ile elde edilir. Bizde deha yaftası herhangi sanatkâr, mütefekkir veyahut bunların "sözde"lerine bol keseden ibzal ve Tanrının günü üzerine yapıştırıldığından, Allah memleketimizde herhangi insanı dâhilikten muhafaza etsin derim. Fakat fıtrî istidat yalnız beş on kişiye atfedildiği için Hamdi Tanpınar'ı da rütbe veya reklâm terimi olan dâhiler arasında değil, fıtrî istidatlı sayısı az kişiler arasında saymak daha muvafık olur.

Bu nevi istidadı memleketimizde ilk defa Bedri Rahmi'nin Ankara harman yeri tablosunda görmüş, çok derin bir haz ve zevk duymuştum. Aynı şeyi gene bir hayli sene evvel Hamdi Tanpınar bize Bursa şiirini okuduğu vakit sezmiş, bu şehre ait cilt cilt kitabın vermeyeceği Bursa tabiatının hususiyetini eski ve âşina bir dost yüzü görür gibi dimağımın gözüyle görmüştüm. Tanpınar şimdi bu kabiliyetini beş şehrimizle bizi yüz yüze getirdiği zaman daha geniş bir sahada gösteriyor. Mamafih bu kudret ve kabiliyet beş şehrin portrelerinde kendini derece derece gösteriyor ve her birinin başka başka hususiyetleri üzerinde duruyor.

Birincisi Ankara'dır. Burada bence tarihî yaylamızın çıplak, kudretli ve mehabetiyle korku veren tabiat tarafında nispeten az durulmuştur. Hele Anka-

ra'nın kendine mahsus göz kamaştırıcı ışık renklerine hemen hiç yer vermemiş fakat buna mukabil bu şehrin hususiyetini daha fazla uzak ve yakın tarihteki kahramanlık destanlarını belirterek ifadeye çalışmıştır. "...geniş sağrısını rüzgâra vermiş bir harp gemisi gibi zaman ve hâdiselerin denizinde çevik ve kudretli yüzer, bütün ümitlerin kendisinde toplandığı son sığınak olur..." diye sembolik vasfını tarihte dirilttiği Ankara portresi baştan başa daha fazla üstünden gelip geçen ve tarihin dönüm noktalarını teşkil eden vak'aların ve Ankara'ya yabancı olanların bıraktığı Ankara'dır. Hattâ Hacı Bayram, Erdede de, Evliya Çelebiler devrine dönen yerli ruha temas ettiği zaman bile muharririn gözleri Ankara'nın dış manzarası ve şehamet sembollüğü üzerinde durmuştur.

Öteki şehirlere gelmeden Tanpınar'ın diğer bir kuvvetli tarafını zikretmek isterim. Bu onun tasvir sahasında şahikasına eren nesridir. Bu nesir sade değildir, belki de gündelik hayatın münasebetleri veyahut sırf mantık ile anlaşılacak meselelerde bu derece kudretli değildir. Fakat bu Türkçe nesir, "özel" sıfatından ziyade "hâlis" sıfatıyla tarif edilebilen, her kaynaktan gelen unsurları toplayarak âhenk ve güzellikle kulağımızı ve gönlümüzü hoş eden bir nesirdir.

İkinci şehir Erzurum'dur. Bu şehre muharrir üç muhtelif devirden ve cepheden bakarak portresini çizmiştir. Âdeta yılların ve vak'aların değiştirdiği aynı simanın üç muhtelif portresini seyrediyor gibi "Erzurum"u okuyorsunuz. Birincisi çocukluk dimağının hafızasında hâkkedilmiştir. Âşık Kerem ve Yunus'tan okuduğu beyitlerle ninesinin anlattığı masalların Erzurum'u ilk ve en kudretli plandadır. Yıldız dağından bahsederken tıpkı bir çocuk gibi onda bir nevi ecdat – Tanrı çehresi seziyor ve "bana öyle geliyor ki, kulağımı biraz daha iyi versem, yıldızlarla ne konuştuğunu duyacaktım..." derken, kelime ile olmasa bile kelime ve satırının arkasında herhangi şehrin en hususi tarafı olan ışığını okuyucuya sezdiriyor.

Fakat Erzurum'un kuvvetle hissedilen tarafı yalnız ışığı değil biraz da içindekilerdir. Hepsi "Nereye gittiğimi ne sorarsın? Geldiğim yeri sana söyledim, yetmez mi?" diyen Erzurumlunun birer örneğidir. İşte "her şeyin altüst olduğu, örf, âdet, akide, efsane, her şeyin birbirine girdiği bu zengin ve karışık devirde" Tanpınar'ın çizdiği ruh iklimi, bilhassa pek az bahsettiği bugünkü ve dünkü insanları hazır ve nâzırdır.

Ben, hiç görmediğim Erzurum ve Erzurum'un kardeş şehri olan Erzincan ve bilhassa Şark vilâyetlerinin özünü sezdiren eski küçük "Kemah" hakkında herhangi portrenin doğru olup olmadığını söyleyebileceğime emin bulunuyorum. Büyük babam Ahmet ve Süleyman ağaların, çocukluğumun hâtıratı arasında ön safta duran Ali'nin kendi kendilerine konuşur gibi anlattıkları dağlara, ışık ve görünmez hayata ait bir nice efsane ve hayat parçaları, Tanpınar'ın portresinde diriliyor ve dile geliyor. Bunların hepsini hâfızamda "soyha" zümresi içinde gö-

rüyorum. Bazan iyi mânada kullanılmasa bile "soyha" bu diyarın öz örneğidir. Onları o kadar sevmiş, o kadar kendime yakın bulmuştum ki, biraz akrabalıktan biraz da İstanbullu küçük kızda soyhalık ruhunu sezmiş olmalarından olacak, bana da "soyha" sıfatını taktıkları zaman yüksek bir rütbe verilmiş bir adam gibi sevinmiş ve gurur duymuştum.

(*Akşam*, 12 Aralık 1946).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN 19. ASIR TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

H. Vehbi Eralp

Hamdi Tanpınar'ın uzun zamandan beri üzerinde çalıştığını bildiğimiz Tanzimat'tan bu yana Türk Edebiyatı Tarihi'nin birinci çildi çıkmış bulunuyor. 470 sahifeyi tutan eser, 19. asırdan başlayarak Abdülhak Hâmid'in sonuna kadar gelmektedir. Kitabının sonunda müellif, bunu ikinci bir cildin takib edeceğini haber veriyor; Tanpınar'ın nesrini tatmış olan ve şaşmaz zevkini bilenler için bu haber aynı zamanda bir müjdedir.

Müellif bu esere vaktiyle İstanbul Edebiyat Fakültesi'nde verdiği derslerle hazırlanmış olsa gerektir; fakat bu sayfalarda yalnız mevzuunu yakından ve içten kavramış bir edebiyat tarihçisi ile karşılaşmış olmuyoruz; bu yazılarda eski edebiyatımızı olduğu gibi garp edebiyatını da özünde tanıyan, bundan başka şiir ve nesirle bizzat uğraşmış ve bunun çeşitli meseleleri üzerinde düşünmüş bir sanatkârın tecrübelerinin neticeleri de vardır. Bütün bunlara halis bir nesrin, kısa bir cümlede bazen bütün bir devrin, bir şahsiyetin karakterini belirtmesini bilen bir kalemin kattıklarını da ilâve ediniz.

Bana kalırsa Tanpınar'ı "bir intikal devri" dediği 19. asır edebiyatını tetkike sürükleyen, yalnız bir meslek mecburiyeti olmamıştır; bunun daha derin sebepleri vardır. Bu devirden başlayarak hayatımıza giren ve bugün bile tamamıyla çözülmemiş olan "ikilik", onun üzerinde uzun uzadıya düşündüğü meselelerden biridir. Nitekim nesrimizin en güzel örneklerinden biri diye saymakta tereddüt etmediğim *Beş Şehir*'inde onun yer yer bu noktaya döndüğünü, hattâ kitabın sonlarında bu bahsin üzerinde ısrarla durduğunu görüyoruz. Bu itibarla eserle müellifi arasında frenklerin "affinité élective" dedikleri bir çeşit içten bağlılığın bulunduğuna hükmetmek yanlış olmasa gerektir.

Tanpınar'a göre 19. asır Türk tarihinin en mühim hâdisesi bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmektir; bu bakımdan bu intikal devrinin sanatı tetkik edi-

lirken umumiyetle yapıldığı gibi o sanatın içinde kalmak imkânsızdır; önce cemiyet içindeki değişiklikleri kaydetmekle işe başlamak lâzımdır. Nitekim dilimizde ecnebi nevilerin ilk defa göründüğü 1859 senesinin tarihini anlamak için 1839 veya 1826 senelerine kadar çıkmak lâzımdır.

Diyebiliriz ki ilk sayfalarda çizilen bu programı eser gerçekleştirmeye muvaffak olmuştur; bu devrin edebiyatını aydınlatmaya yarayacak siyasî ve içtimaî hâdiselerden hemen hemen hiç biri ihmal edilmemiştir. Tanpınar bunu bir taraftan kitaba koyduğu "Garplılaşma hareketine umumî bir bakış", "19. asırda garplılaşma hareketi" gibi ayrı bahislerle, bir taraftan da sırası düştükçe verdiği tamamlayıcı malûmatla sağlamaya çalışmış bulunuyor. Türkiye'nin garp medeniyet dairesine geçmeye çalıştığını anlatan bahisler bu işin ne şekilde başarılmak istendiğini, neden eksik kaldığını, hayatımıza nasıl bir ikilik soktuğunu göstermektedir.

Tanpınar, yine bu devirdeki iktisadî çöküşümüz ve bunun mühim tesirleri üzerinde haklı olarak duruyor, "1876'dan sonraki Abdülhamit mutlakiyeti ancak iktisadî istiklâli tamamiyle ezilmiş bir hükümet merkezinde kabil olabilirdi" diyor.

Eserde, müellifin bu devri ne kadar yakından kavramak istediğini gösteren işaretler pek çoktur; meselâ sayfa 196'da, halk karşısında ecnebi dille oynanan ilk piyesle Türkçe temsil arasında 32 yıllık bir zaman olduğunu söyleyerek, Tanzimattaki enerji ve zaman israfına bir kere daha dikkati çekiyor.

Asıl edebiyata ait olan bahislerde de aynı titizliği ve dikkati görüyoruz; Tanpınar anlatmak istediği muharririn eseri içine girmesini biliyor, üslûbunu, bütün hususiyetleriyle, en ince noktalarına kadar belirtiyor; Şinasi ve Namık Kemal'in üslûblarını karşılaştırırken, her ikisinden aldığı parçalarının mukayesesi (s. 359-360) bu hususta ne kadar itina gösterdiğine bir misaldir; değişme devrimizi anlatan bu eserinde, müellifin en küçük teferruat üzerinde büyük bir dikkatle durmuş olduğu, hele bu devir için o kadar mühim olan başlangıç noktalarını meydana koymaya çalıştığı görülüyor; Namık Kemal'in *İntibah*'ındaki yatak odası tasvirinin, "Türk nesrinde Ahmet Mithat efendinin o esnada gelişmiş san'ata rağmen ilk ciddi deneme" (s. 342) olduğunu söylemesi, bu gayretin bir başka misalidir.

Tanpınar kitabında kendini peşin hükümlerden mümkün olduğu kadar kurtarmaya çalışmış, devirleri, muharrirleri, eserleri içinden anlattıktan sonra bunlara dışarıdan bakmasını bilmiş, çeşitli tesirler üzerinde durmuş, mukayeselerle mevzuunu her cepheden aydınlatmak istemiştir. Bu devrin edebiyatını eski edebiyatımızla karşılaştırırken, eski edebiyatımızı anlamak için minyatürü göz önünde bulundurmak lâzım geldiğini, 19. asır edebiyatının tabiata açılmaya çalıştığını, fakat henüz gerçek resme geçemediğini, kartpostalda kaldığını söyler,

intikal devrinin kontrolsuz zevki üzerinde durur; hele şu cümlesi, bu iki edebiyat arasındaki farkı ne güzel belirtir: "Her edebiyat çıplak kelimenin tadına vardıkça büyük ve güzeldir. Halbuki kelime tek başına değildir; bir zevkin ve ayarın emrinde olması lâzımdır. Eskiler bütün hatalarına rağmen bu dil ayarını bulmuşlardı. Yeni edebiyat bunu henüz bulamamıştır." (s. 369). Bunun gibi, 19. asrın ilk yarısındaki şairlerden, bir Vâsıf'tan, bir İzzet Molla'dan bahsederken, bunların eski taraflarıyla yeni yaşayışın getirdiği hususiyetlerini anlatır, eskilere bağlandıkları noktaları gösterir.

Kitabın en çekici taraflarından biri de, uzun tahlillerden sonra, bazen bu tahlillerin arasında, kısa fakat bir anda bütün bir manzarayı aydınlatan şimşek gibi bir cümle ile bir şahsiyetin özünü vermesi, bütün bir portreyi çizmesidir; Ziya Paşa'dan bahsederken: "Yorgun bir katar gibi mısralar birbirini düşünce benzeri yüklerle sadece takib ederler", "Şinasi çok güç hareket eden, bulduğu başlangıç noktalarını olduğu yerde derinleştirmeye çalışan adamdı. Namık Kemal ise dolu dizgin harekettir" (s. 257); "Ekrem, zayıf bir istidat ile yeni bir dilin ve ananenin içinde iğne ile kuyu kazar gibi arar" (s. 367), "Ekrem bey küçük realist müşahedelerinin ve yarım kalacak tahlil tecrübelerinin adamıydı" (s. 369) cümleleri, bu şimşek gibi cümlelerden bir kaçıdır. Bunun gibi Şinasi'nin nesirde bilhassa şiirdeki yeniliğini, Reşit Paşa için yazdığı kasidelerin eski kasidelerden farkını, Abdülhak Hâmid'in san'atını ve *Makber*'ini, tiyatrolarındaki bolluk görünüşü altındaki gerçek fakirliği anlamak için, Tanpınar'ın bu muharrirlere ve eserlere ayırdığı sayfaları okumak lâzımdır, bu sayfaları, realite gibi, nüanslarla doludur.

Müellifin verdiği hükümlerde ve bilgilerde yanıldığı noktalar olabilir. Fakat unutmamalıdır ki Tanpınar beş yüz sayfaya yaklaşan eserini, henüz her tarafı aydınlatılmış olmaktan çok uzak bir devir üzerine yazmış bulunuyor. Kendisi de bir çok yerlerde lüzumlu bazı monografilerin henüz yapılmamış, bazı teferruatın tesbit edilmemiş olduğuna işaret etmekten geri kalmıyor. İleride teferruata ait noktalar aydınlandıkça, monografiler çoğaldıkça elbetteki 19. asrın Türk edebiyatı hakkında daha kusursuz eserler yazılacaktır. Fakat Tanpınar'ın kitabı, gerek görüşlerindeki hususiyetle, gerek üslûbundaki mükemmellikle, değerli bir örnek olarak kalmakta devam edecektir. Yazımızı bitirirken eserin ikinci cildini olduğu gibi, Tanpınar'ın İstanbul Edebiyat Fakültesi'ndeki eski yerine dönmesini sabırsızlıkla beklediğimizi söyleyelim.

(*Yeni Sabah*, 22 Haziran 1949).

AHMET HAMDİ TANPINAR'A ve HUZUR ROMANINA DAİR

Cahit Tanyol

Sanatkârların ruhî gelişmesi türlü manzaralar gösterir. Bir kısım sanatkârlar bir fırtına gibi gelir, yayılır, genişler ve az zamanda devre hâkim tek ses olurlar. Fakat genel olarak sanatta en çok fire veren şöhretler bunlar arasında olur. Çünkü bunlar kendilerini, kendi düşünceleri içinde inşa edemezler, sadece devrin temayülüne bir nevi hoparlör olurlar. Sosyal heyecanın küçük bir istikamet değiştirmesi onların unutulmasına yeter. Fakat bunlar arasında bazen Rimbaud gibi kısa bir ömrün kadrosu içinde çok kesif bir hayat yaşamış olanlar da vardır. Bunların ilk darbesi Cornaille'in de yetişen "üstad darbesi"dir. Böyle olanlar bile şöhretlerini başka nesillerin harcanan ömürlerine dayandırırlar.

Gerçek hiçbir sanat eseri bir yıldırım darbesiyle bütün güzelliklerini açığa vermez. Her sanat eseri zevkini, estetiğini ve fikrini birlikte ve yavaş yavaş getirir. Bundan ötürü sanat eserinin sınırlarını aşan fikirler, bir takım boş sözlerdir. Bu bakımdan denebilir ki sözlerine en az kulak verilecek kimseler sanat üzerinde konuşan filozoflardır. Çünkü onlar sanat eserlerine çoğu zaman kendi felsefî sistemlerini koruyacak yolda mânâ verirler. Gerçi estetik problem onların düşüncelerinin esaslı unsurlarından biridir. Fakat ne yazık ki sanatın lezzetini, tadını çıkarmak için filozofların bize vereceği şey pek azdır. Onlar, hemen her zaman, fikri korumak için zevki şaşırtmışlardır.

Şöhretini bir anda yapan sanatkârların karşısında, diğer bir sanatkâr örneği vardır ki bunlar şöhretlerini ağır ağır, sindire sindire yaparlar. İnsanlığa yeni bir dil getirirler. Çok zaman yadırganır ve hayret uyandırırlar. Büyük sanatkâr, önce vatandaşı kendisi olan bir dünyanın hükümdarıdır. Ömrünün sonuna kadar söyler ve söylediklerini açıklamaya çalışır. Çevresindeki insanlar onun ne dediğini anlamaya başlayınca artık sanatı dışında konuşmayı lüzumsuz görür ve mısralarının mağarasına çekilerek ruhunun ışıklarını oradan aksettirir. Yahya

Kemal'in şiir dışı yazılara sırtını çevirmesinin hakiki mânası bu olsa gerek. O, bu hareketiyle bize, aynı zamanda, sanatta ısrarın bir fazilet olduğunu da söylemiş oluyor. Sanatkârın ahlâkı bununla ölçülür.

Bizim edebiyatımızda Yahya Kemal'in getirdiği bu sanat moralini hayatına düstur yapanlardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Yıllardır bir mü'min sadakatiyle büyük şairin haber verdiği hakikatler üzerinde ısrar ediyor. Şiirleriyle, hikâye, roman ve makaleleriyle kendisine yeni bir dünya kurmaya çalışıyor..

Tanpınar bir rüya şairidir. Fakat bu demek değildir ki o bir takım fanteziler ve gereksiz hayallerle ömrünü harcayan adamdır. Hayır, o sadece Yahya Kemal'in haber verdiği, bir takım gerçek kıymetlerimizi, rüyanın yardımıyla yeniden inşaya çalışmaktadır. Kıymetler bir cemiyetin mayasıdır. Tanpınar, Türk milletini yüzyıllar içerisinde diri tutan bu kıymetlerin neler olduğunu araştırıyor. Fakat onu, bir filozofun, bir sosyologun kuru tahlilleri kadrosundan kurtararak kendi içinde tesise çalışıyor. Kıymetlere temas ediyor, onların hayatına kendi sıcaklığını karıştırıyor. Bundan dolayı olsa gerek ki, bu rüya şairinin eserlerinde realist iddialardan fazla, kendi hakikatlerimizle temasa geliyoruz. *Beş Şehir*, "Geçmiş Zaman Elbiseleri", *Mahur Beste* bizi kendi mahiyetimizle yüzyüze getiriyor. Bu eserler bize ölü vak'alar ve tarihler halinde kalan hayatımızın canlı ve dinamik manzaralarını, teferruattan sıyrılmış bir şekilde veriyor ve nihayet *Huzur* romanında bu kadronun sınırları, hayatın ve insanî dramın müşterek meselelerini de içine alan bir genişliğe kavuşuyor.

Biz bu yazımızda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu son eserinin ortaya attığı meseleler üzerinde kısmen durmak istiyoruz. *Huzur* romanı *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmiştir ve şimdi eser yeni baştan yazılmıştır denecek kadar zengin değişiklik içinde basılmaktadır. Tefrika edildiği zaman, alışılmış gazete romanlarına benzemediği için, geniş bir okuyucu topluluğunu memnun ettiğini pek sanmam. Kesif ve devamlı bir düşünce romanın yürüyüşünü ağırlaştırdığından, mekanik harekete alışmış olan ve romanı bir düşüncenin açılışı ve yayılışı şeklinde değil de tembel ve âvare saatleri harcamaya bir vasıta sayan kimseler için eser belki de can sıkıcı görülebilir. Hemen söyleyeyim ki çırpıştırma tercümelerin, âdi teliflerin okuyucu seviyesini günden güne düşürdüğü bir zamanda *Cumhuriyet* gibi bir müessesenin böyle ağır bir esere sütunlarını açık tutması, fikir ve sanat adına şükranla anılacak bir hâdisedir.

Tanpınar'ın *Huzur* romanı kendisine lâyık olduğu kâr ve huzuru sağlayıp sağlamayacağını bilemem. Fakat bu işte Türk edebiyatının kârı büyük olmuştur. Bizde bu romanla ilk defa felsefî düşünce romanın hayatıyla kaynaşıyor ve lüzumsuz bir eklenti olmaktan kurtuluyor. Eserde insan talihi bir problem olarak ortaya atılıyor. Nedir bu insan hayatı? İşte *Huzur* romanı bu sorunun cevabını aramaktadır. Sanatkâra göre hayat gerek cevherinde ve gerekse seyrinde bir

gayrı mantıkîlik gösterir. İnsana düşen vazife bu gayrı mantıkîliğe mağlûp olmamaktır. Romanın iskeleti bu fikir dramına dayanmaktadır. Eserde -bir çok romancıda olduğu gibi- öğrenilmiş, taklidî bir felsefeden ziyade yaşanılmış ruh hâllerine, felsefenin derunî sezgisi refakat etmektedir.. Bundan dolayı romanda hiçbir iğreti fikir ukalâlığı sırıtmıyor. İşte Tanpınar Türk romanına düşünceyi ve felsefeyi getirdi derken bunu anlatmak istiyoruz. Gerçi onun fikir mayasında Freud'dan, Bergson'dan, Paul Sartre'a kadar birçok filozof ve psikologların izlerini bulmak mümkündür. Fakat o, bütün bu felsefelere dışarıdan bakmasını bilmiş, şahsiyetini bu felsefelerin içinde kaybedeceği yerde, onları kendi hayat ve düşünce dünyasının birer malzemesi haline getirmiştir. Bu bakımdan roman, felsefî olmaktan fazla, psikoloji ve felsefeye bir takım yeni düşünce malzemesi verebilecek kabiliyette görünüyor.

Eserde ikinci önemli nokta İstanbul'u bütün iç güzelliği ile bize vermesindedir. Romanı okuduktan sonra İstanbul'u bu tarih ve düşünceler memleketini, yeniden keşfediyoruz, onun cevherine katılan mânayı bizim olan sesini duyuyoruz. Orada Boğaziçi konuşuyor, Sahaflar çarşısı, bitpazarı konuşuyor; ve her biri kendi özel iç hayatının rüyasını hikâye ediyor. Zaman, takvim, büyülü bir nesrin melodileri içinde eriyor. Hayat, eşya, her şey birden dile gelmiş, kimisi bize, İstanbul'un en güzel paysagelerini veriyor; kimisi çağların mâna ve zenginliğini anlatıyor. Bu suretle şiirimiz, mimarimiz ve musikimiz, yekpâre ve aydınlık bir dünya içinde ebedî güzelliklerini açığa vuruyor. Bütün bunlar bize, hayatın gayrı mantıki akışını durdurmaya çalışan gayretlerin düzenini sağlamaktadır.

Bazan bir üslûp darbesiyle kendimizi klâsik musikimizin saltanat sürdüğü çağların kapısında buluyoruz. Mevlevî âyinlerinin cezbesi içinde, şahsiyetimizin bir melodide eridiğini farkediyoruz. Romanı nerede terkediyor, beste alaylarına nerede karışıyoruz, anlamak mümkün değil. Türk musikisi, bir "semaî"nin dar kadrosu içinde sonsuzluğu, genişliği nasıl içine alıvermiş, bunu seslerin tenimize dokunmasından anlıyoruz.

Huzur bizi varlığımızın özünü teşkil eden kıymetlerden biri olan musikimizi anlamaya götürüyor. İşte bu düşünce kökleştiği zaman "Yunus Emre Oratoriosu" gibi eserlerdeki anlayış noksanı kendiliğinden meydana çıkacaktır.

Hemen şunu hatırlatalım ki Tanpınar musikimizin üzerine eğilmiştir, derken onu sadece Yahya Kemal'in dev kanatlarından sızan ilhamlı ve bereketli ışığın bir taşıyıcısı, bir işçisi olarak görmekteyiz. Esasen kıymetlerimiz üzerine eğilecek nesiller daima bu büyük adamın şaşmaz rehberliğini içlerinde taşıyacaklardır.

Tanpınar kıymetlerimizi yakalayabilmek için kendisini eşyaya sindirmesini biliyor. Hayatın bütün macerasını bir filozof gibi değil, bir sanatkâr gibi, bir nevi "içe gömülme"den çıkarıyor. Fakat bu "içe gömülme" psikologların yaptığı

tarzda, dikkatin mücerred ve sun'i arayışları şeklinde değil; tam tersine duyuş verilerinin, içimizde kurmuş olduğu âleme doğru bir iniş, hayatı içten yaşayıştır. "Intropection" psikolojisinin bir çıkmaza saplanması, şuuru dış dünyadan ayrı ve kendi kendine yeter bir meleke sanmasıdır. Halbuki, onu zenginleştiren ve mânalandıran bizzat dış hayatın kendisidir. *Huzur* romanı bize diriliğini kaybetmemiş, hayatla bağlarını koparmamış bir şuur çalkantısı veriyor. Eseri speculation'dan, felsefenin ağırlığından koruyan da bu olsa gerek.

Romanda diğer bir ağırlık noktası da kendi meselelerimizin incelenmesidir. Bunu, okuyucularımın kitapla başbaşa kaldığı günlere bırakıyorum.

(*Yeni Sabah*, 4 Eylül 1949).

HUZUR

Cevdet Perin

Öyle romanlar vardır ki, üzerimizdeki tesirleri kolay kolay kaybolmaz. Bu kitaplar bize kendimizden bahseden, ifade edemediğimiz nice duygu ve düşünceleri mükemmel bir üslûpla ifade eden eserlerdir. Tanpınar'ın *Huzur*'u işte bunlardan biridir.

Huzur, günlük hadiselerin arkasındaki derin mânaları meydana çıkaran, eşyayı dile getiren, kaderin saadetle felâket arasında ezelî raksedişini tevekkülle seyreden bir muharririn hayata bakışıdır. Mevzu: Bir adamın yirmi dört saatlik bir zamana üç yüz seksen sayfalık bir roman sığar mı? Demeyiniz. Bazen bir günde, hattâ bir saatte insan bütün bir mâziyi, bütün bir ömrü yaşar. Marcel Proust'un Bergson'un zaman mefhumundan ilham alarak, bitmek tükenmek bilmeyen o nefis tedailer silsilesiyle yazdığı on dört cildi okuyanlar, - Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerinde olduğu gibi - *Huzur*'da da bu tekniğin yeni, fakat daha başka bir örneğini bulacaklardır. "İnsan oğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir bîçare idi. Onun içinde kaybolacağı, geniş ve biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışardan seyre çalışıyordu... Zamanın nehrinde her şeyle beraber akmak! Ne mutlu buna muvaffak olanlara.

Roman dört bölümden ibaret. Her bölüm mühim şahıslardan birinin adını taşıyor: İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz. Fakat, hikâyenin mihveri Mümtaz'dır, O kâh aktördür, kâh bir seyirci. Tıpkı Stendhal'in içinden konuşan kahramanları gibi, İstanbul'un pitoresk semtlerinde dolaşırken, kafasında, ruhunda, kalbinde yılları aşan hadiseler tekrar cereyan eder, düşünceler doğar ve kaybolur ve biz de onunla beraber bütün bunları yaşarız.

Şu halde *Huzur*'a psikolojik bir roman diyebilir miyiz? Kısmen, çünkü bu kitapta, umumiyetle psikolojik romanlarda rastlanmayacak kadar realist şöyle pasajlar da var: "Hastanın göğsü, fena işleyen bir körük gibi inip çıkıyor, kurtarıcı, devam ettirici nefesi bir türlü yetecek miktarda bulamıyor, ağız, yutarcasına

bir iştiha ile aldığını, belirsiz bir hareketle, delik bir lastiğin havasını bırakması gibi, hiç farkettirmeden boşanıyor, yutma ne kadar çabuk oluyorsa ve ne kadar göze görünüyorsa, kusma da o kadar belirsiz oluyordu..."

Fakat romanın en kuvvetli taraflarından biri lirizmidir. Bir şairin kaleminden çıkan bir romanda bu kusurun mühim bir yer işgal etmesi kadar tabii bir şey olamaz; "Akşam oldu mu pencerenin yanına otururdu. Kaç gündür sokakta küçük bir çocuk peyda olmuştu. Her akşam elinde boş bir şişe veya başka bir şey evlerinin önünden türkü söyleyerek geçerdi. Mümtaz, daha sokağın başındayken onun sesini tanırdı:

Akşam oldu yakamadım gazımı
Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı
Doya doya sevemedim kuzumu,
Ben ölürsem yavrum seni döverler

"Mümtaz'ın, annesinin her başını kaldırdıkça üstüne dikilmiş bakışlarında bu türkünün güftesine benzer mâna bulunduğunu zannederek sızlardı. Bununla beraber onu sevmekten vazgeçemezdi. Gerçi sesi güzel ve gürdü. Fakat benden küçük, onun için tam nağmenin başında ağlayışa benzeyen garip dalışları olurdu..."

İkinci Cihan Harbi'nin patladığı meşum günde, evde ölüm halinde bıraktığı ağabeysini, vaktiyle çocuğunu otomobili çiğnediği için hasta yatağında akıl muvazenesini kaybeden iyi kalbli, dertli yengesini, yeğenlerini, iki ay önce kendisini bırakıp vefasız kocasına dönen Nuran'a olan temiz aşkını düşünerek perişan bir halde İstanbul sokaklarında dolaşırken, bir taraftan Mahur beste ile kendinden geçen, diğer taraftan Baudelaire'in mısralarını mırıldanan, Şark ve Garp kültürünü harikulade bir şekilde mezceden iki cepheli genç adam kim? Mümtaz. Hayır, sadece Mümtaz değil, varlığında kendisini bulan Türk münevveri, Mümtaz yeni duygular, düşünceler ve problemlerle yarım saat sonra Türk edebiyatına dönen *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i olmuş. Fakat, bu yeni Ahmet Cemil bakalım bu defa kendi benliğini aşabilecek mi? Zira bize öyle geliyor huzura kavuşmak isteyen Mümtaz'ın çilesi henüz dolmamıştır. Romanın bir yerinde Gide'i "zavallı" diye müdafaa eden Tanpınar'ın *Dünya Nimetleri*'nin bazı pasajlarını hatırlayarak yarattığı bu "Yeni Adam"a tam bir hürriyet vermesi, onu düşünceler ve duygular âleminde olduğu gibi, insiyaklar ve arzular âleminde dolaştırması lâzımdı. O zaman Mümtaz daha beşerî olur ve romanı hayal diyarından hakikat sahasına doğru biraz daha sürüklerdi.

(*Yeni İstanbul*, 16 Ocak 1950).

AHMED HAMDİ TANPINAR ve ŞİİRİ

İbrahim Zeki Burdurlu

İnsanı, bulunduğu çevre, mensup olduğu millet, milletinin geçirdiği fikrî ve ruhî safhalara göre inceleyen, eser veren; bu eserlerle, başarılarını canlı olarak ayakta tutan sanatçılarımız vardır. Bu özellik çerçevesinde, kendi şahsiyetini ispatlamış olan Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir ve nesirleriyle, bizim düşünce seviyemizi en alttan, en kökten tutarak en yeniye kadar safha safha gösteren ve bu seyir içinde bulunan karakterleri canlandıran bir yazardır. Onun şiirlerindeki taşkın benzetmeleri, fikirleri, hayalleri bulabilmek, anlayabilmek için eserlerinin hepsine iyice nüfuz etmek gerekir. Kendi dünya görüşünün yapıcısı olan "zaman" ve "zaman fikri" eserlerinin birinci plânda yer alan özelliğidir. Bu "zaman" kelimesinde, Türk milletinin geçirdiği uzun yılları içine alan zaman bahis konusudur. Öyleyse buna "tarihî zaman" diyelim. İçinde, beşeri, fikrî mücadelelerle beraber, birçok şahısların mânevî oluşlarının belirdiği bir zaman.

A. Hamdi Tanpınar'ı, bu zaman içinde bulduğumuz sırada, kendisinin, o hünerle yapılmış cümleleri içinde kaybolup yerini sadece şiir olan cümlelere bıraktığını görürüz. *Beş Şehir* bütün bir zamandır. Bunlarda tarih, birikintiler, çakıllar, hayranlık veren olaylar bırakarak akan bir seldir. Bunlarda medeniyet, Türk'ün kader ve zekâsını en iyi yankılayan bir âbidedir. Bunlarda bugün, istilâlar, uzun savaşlar, ölüm ve kalım cenklerinin bir sonucu, bir zaferidir. Bursa böyledir, Konya böyledir, Erzurum, Ankara, İstanbul böyledir. Tanpınar, bu şehir portrelerinde, şiirlerinde bulunan derin zaman fikrinin görünür pırıltılarını resmeder.

Bu şehirlerde nasıl bir geçmiş özelliği canlanıyorsa, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda da, her tipte geçmişe bağlılığın bir uzun macerası kendini gösterir. Doğu düşünüşünün belirli özelliklerinden olan kader kaygusu; insan ömrünün tesbit edilmiş olaylarına hükmeder. "Evin Sahibi" hikâyesindeki hasta, vehimli hayatının bir panoramasını çizdikten sonra, bize, Ahmet Hamdi'nin üzerinde

durduğu kader kaygusunu tanıtır. Onda, sanatçıyı, insan ömrünün bütün teferruatı ile pek yakından ilgilenirken görürüz. Geçmiş zamanın kalıntılarına büyük, ölçüsüz bir ilgi göstermesi, kendisini zorlu bir gözlemci yapmıştır. İnsan kaderini inceler, inceler; sonra hükmünü verdirir. "Geçmiş Zaman Elbiseleri" de böyledir.

Ahmet Hamdi, insanı, geçmiş yılların eşiğinde kucaklarken, bir anda, başının içindeki vehim dünyasını da keşfeder. Ona göre, her insanın muhakkak bir vehim dünyası vardır; her insan bu vehim dünyasıyla geçmişe sıkı sıkıya bağlıdır. Bitmeyen *Mahur Beste* romanı da öyledir. Bilhassa *Huzur* romanındaki Mümtaz, bu fikrimize tam ve açık bir örnektir. Mümtaz'ın birçok hareketlerinde, düşüncelerinde, şairin, geçmiş zamana ne kadar sıkı sıkıya bağlı olduğunu görüyoruz.

Büyük zaman düşüncesiyle yoğrulmuş olması, insanın en küçük hâtıra izine kadar inmesi, Ahmet Hamdi'yi bir tahlilci yapmıştır. İnsanın mihenge vurulmadık bir noktasını bırakmayan bir tahlilci. Şehirler, insanlar, hatıralar, eşyalar, hemen her şey, bu tahlil mihenginden geçiyor. Bazan, mistisizmin sınırlarından aşarak, vehimlerin eteğine değdirdiği sihirli değneğiyle bir insanın iç yüzünü öyle bir açıyor ki buna insan şaşıp kalıyor. Zaman fikrinin kudretli aydınlığı, her karanlık noktayı aydınlatıyor, her gölgeli şahsa ışık tutuyor.

Tamamıyla bu özelliklerle değilse bile, hemen hemen rüyalı bir âlemin meyvalarını tattıran şiirlerinde de Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bu yolda görürüz. Gerçek zamandan yarı sıyrılmış olan zaman düşüncesi, şairin birçok şiirlerinde etkili okşamasını duyurur. "Bursa'da Zaman", Ahmet Hamdi'nin dilinde büyülü bir renge bürünmüştür. Şiirlerinde kullandığı kelimeleri, deyimleri, tamlamaları (Ömrün tenha saati, ateşten çember, beyaz fecir, kanlı haber, çelik gaga, bulanık vehim, günlerin kızıl meyvası, rüyaların sarışın buğdayı, bir rüyadan artakalmanın hüznü, hatıra serinliği, gülen rüya, güvercin bakışlı sessizlik, bir fecrin zafer aynası, aydınlığın ikiz çocukları, tılsımlı bir uyku, yosunlu boşluk, yıldız sessizliği) bu şiiri de bir hoş rüyanın içinde bırakmıştır. "Bursa'da Zaman", diğer zaman düşüncesini söyleyen şiirlerin (Raks, Defne Dalı, Ayna, Gül, Ne İçindeyim Zamanın, Bütün Yaz, Her şey Yerli Yerinde, Karışan Saatler İçinde, Musiki) başında gelir. Şehir portrelerinde, hikâye ve romanlarında gördüğümüz o usta zaman düşüncesi, bu şiirlerde doğrudan doğruya zaman mefhumu haline girer. Şair, gelip geçen zamanla beraber, bütün varlıkların tâbi oldukları zamanı söyler. "Bursa'da Zaman"da ise, zamanın yapılmak istenen tarih felsefesi, kendini daha açıkça, gösterir. Bu şiirde, tarih olan, medeniyet olan bir zaman vardır.

Bu hayalle uyur Bursa her gece;
Her sabah onunla uyanır, güler
Gümüş aydınlıkta serviler, güller,
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.

Başındayım sanki bir mucizenin,
Su sesi ve kanad şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.

Şair, zamanı söylerken kendisinin tabii söyleyişinden kaçıyor; edasına, zamanın o rüyalı, yarı aydınlık, yarı görünür çeşnisini veriyor. Tatlı, çekici yumuşak mısraların, bizde davet ettiği tek şey, gölgeli bir rüya âlemidir. Sevimli fısıltılar halinde konuşurken şair, biz onun peşinden hep güzel sesler, güzel hayaller bulmak için koşuyoruz. Tamlamalar, benzetmeler hep kendi özel dilinin eseridir. İşte, zamanın bir ânı:

Her şey yerli yerinde; masa sürahi bardak...
Serpilen aydınlıkta dalların arasından
Büyülenmiş bir ceylân gibi bakıyor zaman;
Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak...

Biliyorum gölgede senin uyuduğunu...
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin
Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin;
Yüzünde bir tebessüm bu ağır öğle sonu.

Burada büyülenmiş bir ceylân olan zaman, "Musiki" şiirinde yerini hâtıraya bırakır:

Ey bitmek bilmeyen hüznü zamanın!
Her şey sana karşı kendi içinde;
Renk ve büyüsüyle bakışlarının
Musiki, hâtıran gibi peşimde,

"Defne Dalı"nda zaman, uzun zincirini ikiye böler; burada karşımıza ölüm çıkar:

Ne çıkar sonu bir neşe ve hüznün,
Açılmış bir kapı ümit boşluğa,
Ölüm şifasıdır her üzüntünün
Sükût defne dalı her yorgunluğa...

"Raks"ta zaman düşüncesi başka bir yönden ele alınmıştır:

Hareket varlığın cömert çeşmesi,
Birbiri peşinden doğan hayaller;
Dinleyin bu derin çağlayan sesi,
Bir Tanrı gülüyor eşyada yer yer.

Dört yandan sarıyor naz, hüzün, eda,
Bir altın zincirle dönen yarını;
Bu saf güvercinler bu müntehada
Çarptıkça köpükten kanadlarını,

Ey çılgın yolculuk zaman içinde!
Tek bir düşünceden fışkıran zambak,
Bu esrarlı ağaç kendi fecrinde,
Ürperdikçe dal dal ve yaprak yaprak.

"Ayna" ise tamamiyle bir zamandır:

Derin sularında bu ayna her an
Sizden bir parıltı aksettirecek.
Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek
Eriyen bir kuğu beyazlığından.

"Bütün Yaz"da bir küçük zamanın güzelliği sezilir:

Ne güzel geçti bütün yaz,
Geceler, küçük bahçede...

A. Hamdi Tanpınar, bu gördüğümüz şiirlerle zamanı söylerken, kendisinin bazı sembollere önem verdiğini gösteriyor. Evet, onda klâsik Batı şiirinin sevgisiyle bütünleşmiş bir sembolizm anlayışı var. "Gül, aydınlık, bahçe, yolculuk, ufuk, havuz, hüzün, ayna, şafak, ömür, beyaz" gibi kelimeler, ekseri şiirlerde başka başka hayallerin, düşüncelerin davetçisidir:

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında.
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

diyerek, "Mavi, masmavi bir ışık" içinde yüzdüğünü söyleyen şair, bu şeffaf kelimelerinin arkasında, bize güzel hayallerin ziyafetini verir. "Karışan Saatler İçinde", zamanla beraber aşkı da söyleyen şair, birçok şiirlerinde gene tatlı hâtıraların yumuşak okşayışlarını sunar. Bunlarda, aşk teması, bazan, birinci plâna geçiverir. "Hatırlama, Yağmur, Ey Kartal Bakışlı" şiirlerinde görülen sevgi belirtileri, gene bazı sembollerin yoluyla, düşüncemizde yeni çizgiler uyandırır.

Sembol, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinin başlıklarında bile canlı bir haldedir. Yukarıda sözü geçen zaman temalı şiirlerin başlıklarından bu özellik açık-

ça anlaşılır. Sembollerle, birçok temaların bir anda gümrahlaştığı şiirlerde A. Hamdi Tanpınar, yerini tamamiyle şiirine bırakmıştır. Zaman düşüncesinden başka hemen her çeşit temayı ele alan mısraların toplamında bir bütün şiir lezzeti vardır. Paul Valéry ve Baudelaire'in şiir sanatlarından ayrı bir zevk aldığından şüphemiz olmayan şairi, edebiyatımızda, benzersiz oluşu bakımından Yahya Kemal'e, mısralara sığmaması yönünden de Ahmet Muhip'e benzetebiliriz. Bunların dışında A. Hamdi Tanpınar, tek başına, kendi şiirinin ustasıdır. Kendisini kuran, bize tanıtan özellik de budur.

Az yazan, aynı temaları başka başka yönlerden her şiirinde söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edası, üslûbu nesirlerinde olduğu gibi sağlam ve köklüdür. Sık sık tekrarladığı kelimelerden tutalım da hemen her şiirinin özü olan zaman düşüncesine kadar her durakta sanatının sarsılmaz yapısını görürüz. Hikâyelerinde tam anlamıyla görülen üslûp titizliği, şiirlerinde de sezilir. Kendisinin malı olan temalar, bu temalarla yarattığı hayaller, hece ölçüsünün kayıtlı, ölçülü, kafiyeli şekliyle bütünleştirdiği musiki, onun şiir kompozisyonunu meydana getirir. Tanpınar, insan hayatının en karanlık köşelerinden, ışık yumağıyla aydınlığa, bir sürü sebepler, hastalıklar, illetlerin ilk izleriyle çıkarken, zamanı nasıl ana mihver sayıyorsa, şiirinde de bu özelliği kendine has özelliğiyle ortaya koyuyor. Bugünkü şiirimizin klâsik, Batı şiiri yolunda gösterdiği faaliyetin başında bulunan Tanpınar, birçok sanat yazılarıyla bugünkü şiirimizin anlayışı üzerinde de derin ziyafetini verir. "Karışan Saatler İçinde sahibi olduğunu isbatlamıştır.

(*Ülkü*, sayı 37, (Ocak 1950, s. 18-20)

HAMDİ TANPINAR'IN ROMANI: HUZUR

Vehbi Eralp

"Bursa'da Zaman", "Eşik" gibi şiirleriyle, bazı hikâyelerini içinde topladığı *Abdullah Efendinin Rüyaları* ile Fransızların "essai" adını verdikleri eşsiz ve emsalsiz *Beş Şehir* ile edebiyatımızda kendisine müstesna bir yer yapmış olan Hamdi Tanpınar, şimdi *Huzur* adını taşıyan ilk romanını yayınlamış bulunuyor. Vaktiyle bu sütunlarda onun *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni tahlil etmeye, hangi meseleler üzerinde durduğunu, ilmî araştırmayla sanatkâr mizacının nasıl terkip meydana getirdiğini göstermeye çalışmıştık. Remzi Kitabevi'nin çıkardığı *Huzur* romanı bizi yine aynı meseleler üzerine eğilmiş, her şeyden önce "essayiste" ve üslûpçu Tanpınar'la karşılaştırıyor.

379 sayfa tutan eser "İhsan", "Nuran", "Suad" ve "Mümtaz" başlıklarıyla dört bölüme ayrılmıştır; fakat romanın mihverini Mümtaz teşkil ediyor, her şey onun etrafında dönüyor.

Huzur'da acaba ne olacak? Diye insanı nefessiz bırakan, heyecandan heyecana sürükleyen vak'alar yoktur. Mümtaz küçük bir çocukken Yunan işgali sıralarında Anadolu'nun bir kasabasında babasının öldürüldüğünü görmüş, annesiyle başka bir yere kaçmış, onun da ölümü üzerine, yaşça kendisinden çok büyük amcası oğlu İhsan'ın yanına, İstanbul'a gelmiştir. İhsan Galatasaray'da hocadır ve kelimenin tam mânasıyla bir fikir adamı, bir entellektüeldir, tahsilini Paris'te yapmıştır. Mümtaz işte böyle bir muhit içinde yetişiyor. Roman başladığı vakit İhsan ağır hastadır, zatürreeden yatmaktadır; roman bittiği zaman yine başladığımız yere dönmüş oluyoruz, İhsan yine yataktadır, henüz iyileşmemiştir ve Mümtaz çıldırmıştır. Arada anlatılanlar Mümtaz'ın zihninden geçirdiği şeylerdir, bir "evocation"dır.

Böylece Mümtaz'ın çocukluğunu, yetişmesini, kocası Fahir'den ayrılan ve kızı Fatma ile Boğaz'da annesinin yanında yaşayan Nuran'la tanışmasını, bütün

bir yaz Emirgân'da sevişmelerini, evlenmeye karar verdikleri, araya giren Suad'ın Mümtaz'ın Taksim'deki evinde kendini asarak intihar ettiğini, bu ve buna katılan başka sebepler yüzünden Nuran'ın Mümtaz'la evlenmekten vazgeçtiğini öğreniyoruz. Ama bu hülâsa romanın ancak cansız bir posası olabilir; eserin asıl değeri emsalsiz üslûbunda, tabiat tasvirlerinde, karakterleri anlatmasında, Dede'nin bir Ferahfeza âyinini, bir keman konsertosunu tahlilde gösterdiği sanat kudretindedir. Güvercinleriyle Beyazıt meydanı, Sahaflar, Kapalı Çarşı'yı anlatan sayfalar, şimdiden bir antolojiye girecek bir mükemmeliyettedir. Yaşanmış hatıralardan kaynağını alan ve okuyanda aynı heyecanları uyandırma büyüsünü kendinde saklayan nice parçalar vardır. Tanpınar hem tabiatı ve insanları görmesini, hem bunları canlandırmasını bilmiştir. 109 uncu sayfada Ada'yla Boğaz mukayese ediliyor, burada birkaç satır içinde tarihimizden gelen ışıkların aydınlattığı bir terkip var:

Boğaziçi "bir medeniyeti kendine ait bir macera gibi yaşamış bir yer"dir. Bir ayakkabının kadını ne kadar hantallaştırdığını anlatan şu cümleye bakınız: "Bunlarla ancak mitinglerde kadın hukuku için konferans verilebilirdi" (108). Çiftleri evinde karşılaştırmayı seven, fakat fazla ileri gitmelerine tahammül edemeyen, hele kendi yardımı olmadan birbirlerini sevmeye kalkışanların işini bozmaya çalışan Âdile ve ürtikerden muztarip "haşlanmış havuç yiyicisi" Sabih ne kadar canlıdır. "Sabih'in fikri olmasına lüzum yoktur, çünkü gazete vardır. Her cinsten gazete onun hem okyanusu, hem gemisi, hem pusulası ve kaptanıdır. Onun için bazı mizaç değişiklikleri hariç, o gün okuduğu gazete ile beraber tabedilmişe benzer" (140); keman konsertosunun "ne beklenmedik bir hazırlanışı, süzülüşü, kendini haber verişi, tereddütleri ve nihayet bir hakikat keşfedilir gibi gelişi, kısa gelişmesini, ince nüans farklarıyla, tıpkı bir sonbahar bereketi gibi tekrarlayıp sonra yeni en kendi değişikliğinin mucizesi içinde kayboluşu vardı" (352). İtiraf etmeli ki, bu ve buna benzer cümleler ancak cins bir muharririn kaleminden çıkabilir. Onun insana âdeta korku veren cümleleri vardır; bunların nasıl biteceğini tahmin edemiyoruz, daha doğrusu bitmeyeceğinden korkuyoruz. Fakat Tanpınar, usta bir cambaz gibi, bizi heyecandan heyecana sürükledikten sonra sözünün sonunu getirmesini biliyor ve karşımızda tamamlanan bu yapıyı güzel bulmaktan kendimizi alamıyoruz. Bazen de kısa bir cümle bütün bir ruh iklimini, büyük bir hakikati, geniş bir manzarayı gözlerimiz önünde canlandırıyor: "Herkes İhsan'ın hastalığının verdiği üzüntü ile uyuyor, onunla uyanıyordu" (5); "hülâsa hayat dar, fakat tabiat geniş ve munisti" (26); "fakat bizim memlekette aranan kaybolur.... Şark oturup beklemenin yeridir" (6); "lokanta bu öğle saatinde denizi içine almıştı" (84); "Üsküdar açıkları, lodoslu akşamın suda kurulmuş malikânesi olmaya başlamıştı" (106); "zamanla karısına, bütün aksak taraflarını öğrendiği eski bir otomobil gibi alışmıştı" (94); "çok defa son ümit, temennilerimizin imkânsızlığa akseden çehresidir" (367). Eserde birer mü-

cevher gibi her sayfada parlayan bu ve buna benzer cümlelerin yanında sadece bizim olan dertlerin, meselelerin ortaya atıldığını, bir romanın müsaade ettiği nisbette konuşulduğunu, münakaşa edildiğini görüyoruz. Tanpınar bu kitabında, garbın da zevk terbiyesinden geçerek olgunlaşan ve millî kültürümüz içinde gelişen nadir bir meyve, bir sanatkâr olarak karşımıza çıkıyor. O, romanında bazı kusurlar işlemiş, acemilikler göstermiş olabilir; ama onun bir an bile bayağıya demeyeceğim, alelâdeye düştüğü görülmez. Her satırında hâlis sanatkâr zevkinin ölçüsünü muhafaza etmesini bilmiş ve bize değerli bir eser vermiştir.

(*Yeni Sabah*, 20 Ocak 1950).

AHMET HAMDİ TANPINAR: "YAZ YAĞMURU"

Abdülhak Şinasi Hisar

Ahmet Hamdi Tanpınar tam mânâsıyla olgun bir edebiyatçımızdır. *Abdullah Efendinin Rüyaları* gibi hikâyeleri; *Huzur* gibi romanı: *Beş Şehir* gibi denemeleri; *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* gibi tahlil ve tetkikleri; nihayet, daha kitap haline getirilmemiş şiirleri tam bir edebiyat manzumesi teşkil ediyor.

Abdullah Efendinin Rüyaları güzel hikâyelerden mürekkeptir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şahısları sanırım ki Dostoyevski'ninkiler gibidir. Mütevazı, hayalperest, sanatkâr, manyak, kendi musikilerinin hâtıralarıyla kendi meseleleri içinde yaşayan insanlardır. Fakat üslûbu Dostoyevskivâri değil, rahat, sakin, edebî ve zevklidir. Bu üslûptan "daha çok ağırlaşıyor" diye şikâyet edenler oldu. Halbuki zaten herkesin kabul edeceği mâna ile üslûbun ağırlaşması ne demektir? Üslûp meselesi oldu mu, bu bazıları ev sahiplerini bastırmak isteyen hırsızlar gibi, en tabii bir edebî üslûbu tasannu addetmek istiyorlar. Her türlü edebiyat düşmanları, dillerin sadeleşmesi arzusu altında, âdileşmesi ihtiyacına kapılarak, üslûba asıl kıymetli tarafından târize yelteniyorlar. Diyebiliriz ki tenkidlerinin sebebini aslında bir üslûbun güzel olması teşkil ediyor.

Huzur düşünce mahsulü bir romandır. "Roman tekniği" diye kabul ettirmek istedikleri bazı yersiz ve yolsuz tenkidlerle romanı baltalamak isteyenler de oldu. Roman sanatı hakkında etraflı bir fikir edinememiş bir yazarın fikirlerini roman tenkidi adı altında yazması kısmen gülünç, kısmen de hazin oluyor. Romanlarda yalnız bir "iddia" yoktur, bizzat edebiyat meselesi, dil ve üslûp meseleleri vardır. Romanda müessir, lirik sahifeler, hulâsa gözlere çarpan sahifeler bulundukça, dogmatik bir takım "romanda şiir duyulmamalı!" tarzında mânasız tenkidler zihni ve zevki sadece karıştırmak isteyecektir. Esasa gelince *Huzur* romanında huzur mevcudiyeti iddiası yok, ancak güzel bir huzur ihtiyacı, onun imkânsızlığının düşüncesi ve belki de güzel bir huzur hülyası vardır. Ahmet

Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'dan başka kıymetli üç dört romanı daha vardır. Bunlar da neşredildikten sonra romancının hususiyeti daha belirmiş olacaktır.

Beş Şehir denemeleri güzel parçalardan mürekkeptir. Muharririn, İspanya'ya yaptığı seyahati ve İspanyol ressamları hakkında aldığı notları yakında yeni bir eser halinde vereceğini ümit etmekteyim.

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi profesör Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyat derslerinden terekküp eder ve son zamanlarımızın büyük bir edebiyat araştırmasıdır. Bu tarih, Ahmet Haşim'in tâbiriyle "Bize göre" diyebileceğimiz ve hepimizin düşündüklerimizi birleştiren ve icmal eden, hiç birimizin lâkayt kalamayacağımız bir eserdir. Zira edebiyatımızın, dilimizin bütün meseleleri onun sahifeleri içindedir. Bunların bazı kısımlarına dokunmak bizim de hatırımıza gelirdi. Şimdi yapılan ikinci tab'ı münasebetiyle muharririn bu eseriyle çok meşgul olduğunu duyuyor ve bazı parçaların bir hayli kıymetli tashihler göreceğini de ümit ediyorum. Zira belki bazı kısımları ruhuna ermemiş gibidir ve bunun için yeniden mükemmel bir şekilde tabedileceğini ümit edebiliriz.

Nihayet, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın daha kitap haline getirilmemiş şiirleri vardır. Bir şiir mütehassısının bunların nesri kıymetinde olmadığını söylemesine rağmen bugünkü şiirimizin en kıymetli parçalarındandır. Bazı edebî mecmualar ve gazetelerde edebiyat anketleri yapıldıkça romancı, şair ve profesör Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebî meselelere dair sorulan suallere cevap olarak en doğru, en kıymetli fikirler ileri sürdüğünü her zaman görmeğe alıştık.

Son neşredilen kitabına gelince, buradaki hikâyeler hep aynı bir zaman ve aynı bir muhit içinde, akrabalıkları bulunan aynı kişiler arasında, denilebilir ki aynı dil, aynı lezzet ve aynı kıymetle devam eden parçalardır. Bunlar hazin bir "Yaz Yağmuru" ile başlıyor. "Teslim"de birbirlerini tamamlayan tezatlar vardır. "Acıbademdeki Köşk" yerinde, tabiî görünüyor. "Rüyalar" "Abdullah Efendinin Rüyaları"nı hatırlatır gibi oluyor ve kitap bir "Yaz Gecesi" ile bitiyor. Hikâyelerdeki şahıslar yine Dostoyevski şahıslarını andırıyor. Kendi içlerine gömülmüş, kendi hâtıralarını birer tesirli musiki gibi duyan insanları düşündürüyor. Arada, bazan da Henri de Régnier'nin adamlarını hatırlatmış oluyor. Bütün bu şahısları, soğuk bir takım yabancılar gibi değil hikâyelerini duymakla mütehassis olduğumuz insanlarla karşılaşıyoruz. Bunları dinlerken hazan *Huzur* romancısını, bazan *Beş Şehir* mütefekkirini, bazan da şair Ahmet Hamdi Tanpınar'ın manzumelerini duymuş gibi oluyor, fakat onları hiçbir zaman eski musikilerden ayrılmış gibi, yadırgamıyoruz.

(*Türk Yurdu*, sayı 249, Ekim 1955, s. 314-315).

XIX. ASIR TÜRK EDEBİYATI TARİHİ

Asaf Hâlet Çelebi

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın evvelce bu adla neşrettiği eserin ikinci tabını İstanbul Üniversitesi yayınları arasında görüyoruz. Fakat bu ikinci tab'ı birincisinden o kadar değişik, o kadar titiz bir çalışmanın mahsulü olan ilâvelerle dolu ki, birincisiyle mukayese edilince onun âdeta başlı başına yeni bir eser olduğu kanaati hâsıl oluyor. Müellifin kaydıyla da yeni baştan ele alınmış ve genişletilmiş olan bu kitap XIX. asra ait olan Türk edebiyatı tarihinin birinci cildidir. İkinci cildi de ikmal ve neşredildiği takdirde muhakkak ki büyük bir eksiğimizi dolduracaktır.

Her şeyden evvel eserin ismi üzerinde duracağım. Bundan evvel Türk edebiyatı üzerinde denemeler yapanların çoğu ona Tanzimat Edebiyatı adını veriyordu. Ben öteden beri bu klişenin yanlış kullanıldığı kanaatindeyim. Nitekim Servet-i Fünun Edebiyatı tâbiri de böyledir. Avrupada ve Avrupalılar gözüyle edebî mektepler romantizm, realizm, sürrealizm gibi bir fikir etrafında toplanan hüviyetleri mütalâa etmektedir. Edebiyatta mektepleri tarih devirlerine nisbet etmek doğru olamaz. Aynı şekilde bir mecmuanın adını bir edebî devre izafe etmek de münasebetsizdir. Hele beş asırdan fazla devam eden bütün klâsik edebiyatımıza topyekûn Divan Edebiyatı adını vermeyi de yersiz buluyorum. Çünkü bu edebiyatta nesirler divâna giremeyeceği gibi şiirde de divanla hiç alâkası olmayan mesnevi gibi neviler de vardır; bir de meselâ Şeyhî ile Galip Dede arasında ölçülemeyecek kadar muazzam farklar bulunmaktadır. Edebiyat tarihi yazanlar için yeni baştan bir tasnif yapılması pek yerinde bir harekettir. Bunu ilk defa Ahmet Hamdi'de görüyorum. Hiç olmazsa eserine ilmî ve itiraz kabul etmeyen bir ad vermiştir. Tarihimizin Tanzimat denilen devresinden sonra yazılan yazılar muhakkak ki değişik bir hüviyet taşımaya başlarlar. Fakat onlarda ve daha sonrakilerde bile eski an'ane, bilhassa şiirde tamamıyla kaybolmaz. Bu eski an'aneyi zamanımıza kadar devam ettiren Yahya Kemal'i bu sınıfa ithal edebiliriz. Zamanımızda da bilhassa çok güzel rübailer yazan Cemal Yeşil, Ârif Nihat

bey Divan şairi midirler? Keza Ziya Paşa, Namık Kemal, Naci, hattâ Ekrem beyin gazellerini Divan şiiri başlığı altında mı tetkik edeceğiz? Bu sebeple her halde edebiyat tarihini asırlara taksim etmek bugün ilk yapılacak en doğru harekettir.

Evet, XIX. asırda tarihimizde ve bünyemizde Tanzimat denilen bir hâdise, bir değişiklik olmuştur. Bu hâdise Avrupa medeniyetine intibakımızı resmen tasdik eden bir vâkıadır. Bununla içtimaî bünye içinde birtakım değişmeler olmuştur ki, bu Türk milletinin de değişmesi, yenileşmesi demektir. Her şeyden evvel değişen bir insan vardır ki, bundan sonraki edebiyat bu değişmeyi anlatmaktadır. Daha doğrusu aralık duran bir kısım pencerelerimizi Avrupa fikir dünyasına büsbütün açtık. Bu açılma neticesi olarak evimizde yeni rüzgârlar esti. Bir kısım pencerelerimizden henüz İran ve tarihimizin eski devirleri görünmekte idi. Fakat gelen rüzgâr kuvvetli oldu. Bu görünen pencerelerin çoğunu kapattı. Avrupa'nın sunduğu medeniyetin icatlarını görüyorduk. Onlar gibi tahassüslerimizi bir noktada toplayan şiirler yazmaya başlamıştık. Vezinleri muhafaza etmekle beraber onların şekillerini de deniyorduk. Fakat bu hareket birdenbire olmadı. Esasen ondan evvel de ikinci Mahmut devrinde resmen Avrupa kisvesini kabul etmiştik. Pek tabiîdir ki, üçüncü Selim devrinde başlayan Fransız mütercimlerinin ufak tefek eserleri de münevverler arasında az çok müessir olmuşlardı. Avrupa tipi talimli askerin arkasından Avrupa'nın temsil ettiği fikir dünyası da bize er geç kapıları açacaktı. İşte bu ruh hâleti sonraki Avrupa tipi edebiyata da yol açmıştı. Binaenaleyh XIX. asrın ilk yarısında biz bunun nüvelerini görüyorduk.

Fâzıl ve Vâsıf o zamanki İstanbul'u terennüm ediyordu. Âkif Paşa nesirlerinde Avrupa'ya yaklaşan yeni bir ifade tarzı bulmuştu. Şiirlerinde de meselâ Adem kasidesinde olduğu gibi şekilde değil, fakat muhteva itibariyle bir yeniliğin müjdesi seziliyordu.

A. Hamdi Tanpınar kitabını XIX. asrın çerçevesi içinde hazırlamakla bütün bu imkânları bize veriyor. Esasen birinci tabında bulunmayan Vâsıf ve Âkif Paşa burada esaslı olarak alınmış, Ahmet Mithat ve Muallim Naci de yeniden yazılmıştır. Recaizade ve Hâmid'de de mühim değişiklikler yapılmıştır. Birinci kaynaklardan istifade eden müellifin o devrin bütün eserlerini tetkik etmek üzere bu eseri hazırladığı görülüyor. Bu husustaki bütün kitabiyatı gördüğünü iddia etmemekle beraber bir devir etrafında bir görüş zaviyesi ve bir istediği olduğu muhakkak olan A. Hamdi Tanpınar evvelâ eserleri muhafaza ediyor, sonra bunun etrafında bir edebiyat tarihçisi sıfatıyla çalışıyor. Burada da muharrirlerin ve eserlerinin tahlil ve tenkidlerinde pek isabetli ve ağır başlı oluşu ayrıca pek kayda şâyandır.

Müellifin bu eserinde göstermek istediği hakikat şudur: Daha eskilerde olmayan ve bize bugünü hazırlayan bir düşünce, bir tahayyül ve seziş tarzı nasıl

başlamış, geçen asır içinde model olarak yetişen büyük kalem erbâbı (hommes de lettres) arasında ne gibi istihâleler geçirmiştir.

Müellif işte o devrin üstadlarını birer birer etüt etmek suretiyle bugüne doğru açılan yolu gözlerimizin önüne sermiş oluyor.

Birinci cilt başlangıçtan Muallim Naci'ye kadardır. Eserin şemasını tetkik edersek hakikaten büyük bir ciddiyet, ihata ve gayretle, ince bir çalışma ve ilmî bir izah şekliyle araştırıldığını anlarız. Bundan sonra Garplılaşma hareketine umumi bir bakış başlığı altında hususi bir bahis üç tâlî kısımla tetkik edilmektedir:

I. kısım garplılaşma hareketlerinin iptidasından 1789'a kadar geçirdiği safhalar, II. kısım 1789 - 1807'ye kadar süren devir, III. kısımda da 1826 - 1839 seneleri arasındaki garplılaşma hareketinin tafsilâtı verilmektedir.

Bundan sonra beş bölüm açılmakta ve ayrıca altı muharrir tahlil ve tetkik edilmektedir. Bunlar sıra ile şöyle devam ediyor:

I. Bölüm. - XIX. asrın ilk yarısında Türk edebiyatı. Burada klâsik şairlerden Vâsıf, İzzet Molla, Âkif Paşa, halk şairlerinden Emrah, Bayburtlu Zihni, Dertli, Seyrani, Dadaloğlu anlatılmaktadır. Nesirde ise resmî dildeki değişiklikten, tarihçilerden, bazı hâtıralar ve muhtıra sahiplerinden başta bilhassa Mustafa Sami Efendi olmak üzere yeniliğe doğru açılan çığırdan bahsedilmektedir.

. II. Bölüm - Tanzimat senelerine dairdir. İkiye ayrılmıştır. Birinci kısım 1839 - 1860 seneleri arasındadır. Tanzimat fermanından sonra İstanbul'da hayatın değişmesi, yeni ve eski dâvaları, Reşit Paşa ile dairesi, devlet tesislerinin fikir hayatı üzerinde tesiri, kalemler, Encümen-i Dâniş, gazete ve gazetecilik ve ilk görülen makaleler, tiyatro ve diğer garp nevilerinin görünüşü bu kısımdadır.

1856 - 1876 seneleri arasına hasredilen ikinci kısımda ise Tanzimat ideolojilerinden, medeniyet ve medeniyetçilikten, Osmanlılık etrafındaki milliyetçilikle İslâmcılıktan ve değişen hayat şartları neticesinde yeni bir terbiyeciliğe gidişten konuşulmaktadır.

Bundan sonraki bölüm yeni üç büyük muharrire hasredilmiştir. Bunlar Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa ve İbrahim Şinasi'dir. Tabii bunlardan en mühimi olan Şinasi'nin üzerinde çok duran müellif, bilhassa onun bulduğu yeni manzume şeklinden, yeni dil ve hayalinden, onun millet, devlet, hükümet ve mesuliyet fikri hakkındaki telâkkilerinden, kendisine müessir olan garp tesirinden, gazetecilik cephesinden uzun uzadıya bahsediyor.

Şinasi'den sonra Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni de ayrı bir mevzuda tetkik ediyor. Sultan Abdülaziz Türkiye'sinde artık yepyeni bir nesil vardır. Neşriyat hareketleri hızlanmıştır. Burada bilhassa Suavi tetkik edilmektedir.

Daha sonraki bölüm nevilerin gelişmesine ayrılmıştır. Burada en mühimmi gazete mevzuudur. Gazetelerin okuyucuları, dili, gazetelerde nesir nevileri, gazetelerin şiire verdiği yer ve gazeteden sonra kitap kısmı teşkil ediyor. Daha sonra eski ve yeni şiir, tiyatro ve hikâye ile tenkid ele alınıyor. Eski şiir mümessilleri olan Avni Bey, Leskofçalı Galip Bey, Ârif Hikmet Bey ve Encümen-i Şuarâ şairlerinin vaziyetleri tetkik edildikten sonra yeni şiirde Ethem Pertev Paşa ile başlayan ikinci hamle, nazım şekilleri, vezin meselesi, şiirde mevzular ve temler, ferdin doğuşu ve lirik şeklin değişmesi, eski hikmetten felsefî endişeye geçiş, ölüm düşüncesi ve tabiatın keşfi, istiarelerin değişmesi mevzuları inceleniyor. Yeni başlayan tiyatro hamlesi de ayrı bir kısımdır. Burada Şark Kumpanyası ve türkçe oyun, yeni eserler, Güllü Agop Kumpanyası ve Osmanlı Tiyatrosu, yeni nev'in şartları; tiyatro üzerinde ilk düşüncelere ait sözler vardır. Yine ilk hikâye ve roman da gelişmeye başlayan neviler arasında tetkik edilmektedir. İlk tercümeler ve ilk eserler, nev'in ilk şartları, eski hikâyeden yeni hikâyeye doğru geçiş, *Müsâmeretnâme*'nin tahlili, teessürî hissiyat ve romanesk, realizm ve natüralizm tecrübeleri, târiften tasvire geçiş bu kısımdadır.

Eserin pek güzel bir sıra takibeden ve hemen yarısını teşkil eden bu derin incelemelerinden sonra söylediğimiz altı büyük şahsiyetin tahlillerine girişilmektedir. Bilhassa birinci tabıda bulunmayan Ahmet Mithat ve Naci'ye burada mühim bir yer ayrılmış olmasıyla eser hakikaten mükemmelleşmiş oluyor. Ziya Paşa'nın, Namık Kemal'in, Recaizâde ve Hâmid'in biyografileri ile edebiyattaki mevkileri bir edebiyat tarihi kitabı için özlü ve geniştir. Müellifin de dediği gibi: "Edebiyat vak'alarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbirleriyle olan münasebetlerini ve dışardan gelen tesirleri tâyin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hülâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tesbite çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir." Ve müellif böylece kendisinden beklenen vazifeyi hakkiyle ve pek mükemmel olarak başarmıştır.

(*Türk Yurdu*, sayı 259, Ağustos 1956, s. 151-154).

"BİR GÜL BU KARANLIKLARDA"

Mehmet Kaplan

Yıldızlar daima gökyüzündedir. Deniz daima vardır. Güneş her akşam gurup eder. Ve her yaz çiçekler açar ve bülbüller öter. Ölüm hiçbir zaman peşimizi bırakmaz ve bir defa için kurulmuş olan saat, her anda bize nasip olan zamanı tüketir. Fakat biz günlük hayatın meşgaleleri içinde bunların hepsini unuturuz. Hesaplar, kitaplar, aldatmalar, aldanmalar... Çokları işte buna "hayat" der. Fakat kâinatın, aşkın, ölümün, bir daha gelmeyen ânın farkında olmadan yaşanan hayata hayat mı denir? Alelâdeliğin külleri arasında biz en asil duygulara kadar her şeyi kaybederiz. Bundan dolayı da alçalır ve can sıkıntısı içinde kıvranırız.

Büyük Fransız filozofu Alain "ulviyyet duygusu bize günlük ekmek kadar lâzımdır" der. İnsanların gerçek varlığı hissedemeyişleri, şüphesiz, içlerinde bu ilâhi ışığı söndürmelerinden ileri gelir. Eski çağlarda dinler, insanlığı bu duygu ile besliyorlardı. Karanlık gecede kara taş üstünde yürüyen zavallı kara karıncayı gören Tanrı, her yerde hâzır ve nâzırdı. İnsanlar her an onunla beraber idiler.. En güzel tapınaklar onun lütfettiği ulviyet duygusu ile inşa olunmuş, en güzel şiirler onun sevgisi ile söylenmişti. En asil kalbler, onun hasretiyle "bir buhurdan gibi her yerde" tütüyorlardı. Fakat zamanla dinler asıl kaynakla alâkalarını keserek vecidlerini kaybedince, nasıl sadece boş şekil, merasim ve kuru akideler haline geldilerse, insanlık da bu ulviyet duygusunu kaybetti. Bu yüzden kâinatı, hayatı ve kendisini alelâde bir madde yığını olarak görmeğe başladı.

Yalnız büyük şairler ve sanatkârlar, asıl kaynakla alâkalarını devam ettirmeğe muvaffak oldular. İnsanların, çoğu, kendi akıl ve rahatlarına göre inşa ettikleri konforlu evlerde ve şehirlerde varlığın sırlarına bigâne yaşarlarken, yalnız onlar, hâlâ mağara devrinde yaşıyorlarmış gibi, yıldızlara, sulara, ağaçlara hayretle bakmaya devam ediyorlar.

Cümle şair dost bahçesi bülbülü

diyen Yunus'un söylediği gibi, onlar, dindar olmasalar bile, ulvî ve ebedî varlığa herkesten daha fazla yakındırlar.

Gerçek şiirde biz, dinde olduğu gibi, varlığın temel sırları ile karşı karşıya geliriz. Birdenbire sanki mağara devrine ve çocukluğa dönmüş gibi, yıldızların yeniden parlamaya, güllerin açmaya, bülbüllerin ötmeğe ve kalbin taze duygularla dolmağa başladığını hissederiz. Hayatın ebedî kanunu ölüm, bize tekrar her şeyi yeni bir gözle gösterir ve aşk "kaderin gülen çehresi" haline gelir.

Şair, günlük hayatın alelâdelikleri içinde, insanlığın ve çocukluğun bu kaybolmuş hazinelerini nasıl ve nerede bulur? Hiç umulmayan bir yerde, dilde. Evet, her gün kullandığımız kelimelerin içinde gizlidir bu sır. Fakat bu sırrı bulmak için şairin çektiği cefayı tahmin edemezsiniz. Bir gram radyum bulmak için bir dağı eritmeğe benzer bu iş.

Zira biz dili de, hayat gibi, kâinat gibi alelâde hâle getirir, ayakkabılarımız gibi kullanırız. Kelimeler, bu ses tenli nârin mahlûklar, sokakta, çarşıda, kahvede çiğnenir, kirlenir, çamurlara bulanır. Yalnız şairler onların kadir ve kıymetini bilerek ellerine alırlar; günlerce ve aylarca tozlarını topraklarını yıkayarak, içlerindeki ebedî ışığı yeniden yakar ve göklere yükseltirler. Güzel bir şiirde kelimeler, "Şeb-i lâhutda manzume-i ecrâm gibi" pırıl pırıl parlar ve biz onların ışığı altında, tıpkı ilk çağlarda, çocuklukta ve hayatın nadir anlarında olduğu gibi, hayat ve kâinatı yeni bir gözle görmeğe başlarız.

Dil ile varlığın birleşmesi demek olan bu işin, ne kadar güç olduğunu anlamak için bir şairin çileli çalışmasına yakından şahit olmak lâzımdır: Yahya Kemal, bazı şiirlerini on beş, yirmi yılda tamamlayabildiğini söylerdi. Halbuki onlar bize ne kadar kolay yazılıvermiş gibi gelir. Yahya Kemal kadar titiz ve sabırlı başka bir Türk şairi de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Kırk yıl şiiri hayatının başlıca meselesi ve meşgalesi haline getiren bu şairin eserleri nihayet dostlarının ısrarıyla bir kitap halinde basıldı.* Kendisine kalsa, ömrünün sonuna kadar onları yeniden yazmağa devam ederdi. Üstadı Valéry gibi o da şiirin hiçbir zaman tamamlanmayacağına kanidir. Arka arkaya kitap neşredenler ile ne tezat değil mi? Fakat bize şiir diye sunulan müzahrefat ile onlar arasındaki fark da, o kadar büyüktür. Mesleği icabı, eski mecmuaları ve kitapları karıştırmak mecburiyetinde kalan biz edebiyat tetkikçileri şiir mezarlıklarının ne olduğunu çok iyi biliriz. Bazen, bir mısra, kemiklerde kalmış soluk bir fosfor gibi parlar. Elinize alarak yoklayınca o parıltı da kaybolur. Bazıları sanır ki Divan edebiyatının binlerce mısraı, Acem taklidi veya Osmanlıca olduğu için ölmüştür. Bu nazariye Bâ-

* Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, İstanbul 1961, 80 s.

ki'nin, Galib'in bazı şiirlerinin neye hâlâ yaşadığını ve daha binlerce yıl yaşayacağını izah edemez. 1900'den sonra halk dili ile herkesin anlayabileceği binlerce mısra yazılmıştır. Kim onları hatırlıyor? Yahya Kemal'in mısraları ise hafızalarda her gün cıvıl cıvıl ötüyor. Öyle sanıyorum ki, Tanpınar'ın şiirleri de Yahya Kemal'inkilerle beraber yarına kalacak en güzel şiirlerdir. Onlardan bazılarını şimdiden birçokları ezbere bilir.

Sen akşamlar kadar büyülü sıcak

mısraları ile başlayan "Hatırlama"yı şiir sevenler size zevkle tekrarlayabilirler. "Bursa'da Zaman"ı bilmeyen ve sevmeyen kültürlü bir Türk bulunabileceğini zannetmiyorum. Anlaşılması daha güç diğer şiirlerinin de yavaş yavaş hafızalara yerleşeceğine ve yaşayacağına, vakti ve zamanı gelince, sırlarını ifşa edeceğine emînim.

Nedir Tanpınar'ın şiirlerinin özelliği? Onu Türk edebiyatında herhangi bir gelenek ve şahsiyete bağlamak zordur. "Bursa'da Zaman" bir bakıma Yahya Kemal'in tarihî şiirleri havasında yazılmıştır. Belki bundan dolayı şair onu kitabına sokmak istememiştir. Fakat bu benzeyiş zâhiridir. "Bursa'da Zaman" hece ile yazılmıştır. Tarihî duyuş, şiir dokusu ve imaj sistemi bakımından da Yahya Kemal'in şiirlerinden farklıdır. Buradaki kompleks şiir cümlesine Yahya Kemal'in hiçbir şiirinde rastlanılmaz.

Bu, Tanpınar'ın "Vuslat" şairine bir şey borçlu olmadığı mânâsına gelmez. Tanpınar, Yahya Kemal'den sabrı, dili bir heykel gibi yontma sanatını öğrenmiştir. Ayrıca o galebe çalınacak bir rakip olarak, büyük bir tesir icra etmiştir. Denilebilir ki, Tanpınar, Yahya Kemal'den farklı bir şiir vücuda getirmek için bütün ömrünü harcamıştır ve buna muvaffak olmuştur. Büyük ve ebedî şiirin klâsik âletlerine, vezin ve kafiyeye bağlı kalan Tanpınar, Mehmed Emin'den Orhan Veli'ye kadar bütün son devir şairlerinin bol bol faydalandıkları halk şiiri geleneğinden de uzak kalmıştır. "Selâm Olsun", Köroğlu'nun meşhur Bolu beylerine meydan okuyan şiirini uzaktan hatırlatır: Fakat Tanpınar'ın selâmı bambaşka bir mânâ taşır. Yahya Kemal'in şiirlerinin arkasında Divan edebiyatı geleneği, tarihî ve coğrafî hâtıraları, Orhan Veli'ninkilerin arkasında Halk edebiyatı ve halk dili vardır. Bu iki şair de, gelenekten gelen "évocation"a çok şey borçludurlar. Tanpınar'ın şiirlerinde böyle daha önceden mevcut bir arka plân yoktur. Onlar tesirlerini kendilerinden alırlar.

Romanlarında, tedkik ve denemelerinde sosyal problemleri derinliğine ve genişliğine ele alan Tanpınar, şiirlerinde adeta cemiyeti ilga etmiştir. Onun şiirlerinde bir inziva veya başbaşa kalma havası hissolunur. Sosyalin yeri belki de şiir değildir. Şiirde sosyal, pek çok örnekte görüldüğü üzere, hitabete kaçar. Hitabet ise samimiyete en uzak şeydir. Yahya Kemal'de bile sosyal bir jest, bir poz

halini alır. Varlığın özü ile temasa gelen şiir, dua ve murakabeye benzer, bir yalnızlığı icap ettirir. Tanpınar'ın şiirleri içtimaî değil ferdîdir ve... metafizik bir karakter taşır.

Evet metafizik. Bu yazının başında şiir ile din arasındaki münasebete işaret etmiş ve şairin dindar olmasa bile, Tanrı'ya veya kâinatın sırlarına en yakın insan olduğunu söylemiştim. Kâinat, hayat, ölüm, aşk ve sanat, işte Tanpınar'ın şiirlerinde ele aldığı başlıca konular. Bunlar, din, felsefe ve derin sanatın müşterek ve ebedî konularıdır.

Bir nazariyeye göre din sanattan doğmuştur. İnsanoğlu başlangıçta şiir söylemiş, raks etmiş, heykel yapmış, bunlar vasıtasıyla Tanrı'ya ulaşmıştır. Felsefenin dinden çıktığı mâlûmdur. Bu, tarihte bir defa olmuş bir hadise değildir. Her çağda şair, karanlıkların içine dalma cesaretini gösteren insandır. Hakiki şiirde din ve felsefe yeniden doğar. Tanpınar birçok şiirlerinde varlığın sırrını sanat vasıtasıyla yakalar. "Şiir" isimli manzume, bence Türk edebiyatında şiir üzerine yazılmış en güzel şiirdir. Burada şiirin rüya, ıztırap ve teselli ile münasebetleri gösterilmiştir. Fakat bence en mühim olan fikir, şiirin bir "aydınlanma" olduğu fikridir.

Yıldızdan cümlesi karanlıkların,

mısraı bunu anlatır. Biz şiirde fizik ve metafizik âlemi bir arada yakalarız:

Yıldızların altın bahçesindeyiz
Ebediyetinle geldik dizdize

Şiir varlığın içinde bir mânânın doğuşudur. Bir sırrın ifşasıdır. Yunus:

Yunus bir haber verir, işidenler şâd olur

der. Şair varlıkta bize görünen ebedî sırrın habercisidir.

Başka bir yerde Tanpınar şiiri şu harikulâde mısralarla anlatır:

Ey sükûtun bir nefeste
Yaktığı billûr âvize!

Bu esrarlı müselleste
Gökler yakınlaştı bize...

Göklere yaklaşmak veya gökleri insana yaklaştırmak... Şiirin de, matematiğin de gayesi budur. Mevlânâ "Biz göklerden geldik" der. İlim de aynı şeyi söyler. Göklerin sırlarını araştırmada şairler âlimlere takaddüm etmişlerdir.

Fakat âlim, kozmik âleme bakarken insanı unutur. Halbuki kâinatı gören ve duyan insandır. Şiirde süje ile obje daima beraber bulunur. Bu münasebet heyecanlı bir mânâ taşır. Nihayet filozofların da anlamaya başladıkları üzere, süje, objeye takaddüm eder. Evvelâ ben vardır; kâinat insanın etrafında ve insandan yükselir. Tanpınar bu görüşü şu güzel mısralarla anlatıyor:

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim.
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

Başka bir yerde o, objeyi süjenin bir "objectivation"u, dışa aksetmesi olarak görür:

Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan

Burada "gibi" edatı modern insanın şüpheciliğine delâlet eder. Eski çağlarda dış dünyayı, "ben"in bir rüyası telâkkî eden din ve felsefe cereyanları vardı. Son çağlarda bunun tam zıddını öne süren, yani "ben"i maddeye irca eden aşırı materyalizm ortaya çıkmıştır. Fakat bu iki görüş de, varlıkta en mühim problem olan süje - obje münasebetini ilga eder. Süje de, obje de vardır. Dünyayı "ben"siz, "ben"i dünyasız tasavvur etmeğe imkân yoktur. İnsanoğlunun trajedisi, bu temel tezada sahne olmasındadır. İnsan bazen fizik âlemin, etrafını Çin duvarları gibi sardığını hisseder. Cansız varlığın ortasına düşmüş olan canlı, bir yıldızın üzerinde uyanan idrâk, kâinatın en büyük muammasıdır.

Tanpınar birçok şiirlerinde fizik âlemin parıltılı oyunlarını tasvir eder. Su, ışık, hava onun için bir neşe kaynağıdır. Bilhassa aşk dekoru olarak tabiat, bayram gecelerinin ışık oyunlarını hatırlatır. Yanımızda bulunan sevgili bize varlığın ölü ve sonsuz boşluklarını unutturur. Fakat bazen gökler başka türlü konuşur:

Çelik gagasında fecri taşıyan
Mavi kartal benim... Pençelerimde
Asılmış bir zümrüt gibidir hayat.

Fizik âlemin bütün ihtişamının arkasında soğuk ölüm vardır:

Ey kartal bakışlı avcısı fecrin
Açınamış güllerin siyah bahçesi..

Tanpınar'ın birçok şiirlerinde ölüm, fizikî âlemin sembollerine bürünerek kendisini hissettirir. Ufuklara bakmaktan hoşlanan şair:

Yosun bahçelerin uzak vehminde
İmkânsız sularda tutuşan gemi

yi görür. Tanpınar için ölüm "boşluğa açılan bir kapı"dır. O, varlığın sırrını yine varlığın içinde bulur. Fakat varlık, sadece "görülen" şey değildir; "görülen"in içinde "görünen" bir şey vardır. Bu, uzaktan da olsa, mutasavvıfların "tecellî" fikrini hatırlatır. Tanpınar, raks ve musikide varlığın özü gibi görünen şeye şiirden daha fazla yaklaşır. "Raks" şiiri, sanat vasıtasıyla fizik ile metafizik arasındaki münasebeti çok güzel gösteren bir şiirdir.

Tılsımlı çocuğu saf aydınlığın
Bu kadın vücudu beyaz ve çıplak;
Eşiğinde sanki sonsuz varlığın;
Her an değişiyor dönüp uçarak..

Ve gülümseyerek öyle derinden
Her lâhza başka şey ve hep kendisi,
Bir başka yıldızdan veya alevden
Ânın ve hareketin mucizesi..

İbtidai kavimlerde raks ile dinin sıkı münasebeti malûmdur. Öyle zannolunabilir ki, tabiata çok yakın olan bu insanlar raks vasıtasıyla varlığın içindeki sırrı kavrıyorlardı. "Her lâhza başka şey ve hep kendisi" olan şey nedir? Mistikler ve filozoflar kâinatın esas cevherini böyle anlatmazlar mı?

Her lâhza başka şey ve hep kendisi
Yaralı bir ceylân gibi bakarak...

Raks, sadece hareket değildir. Aynı zamanda ruhtur. Vücut değil, aynı zamanda ıztıraptır. Raks eden kadın bize fizik, fizyolojik, psikolojik ve metafizik varlığın nasıl bir bütün teşkil ettiğini kuvvetle hissettirir.

Ve ümitsiz avı bin sonsuzluğun

Raksı ve umumiyetle sanatı bu kadar güzel ve derin anlatan başka bir mısra hatırlamıyorum. Şair, "Musiki"de de öz varlığın sırlarıyla karşılaşır. Sesler içinden bize bir meleğin uzandığını hisseder gibi oluruz. Fakat bunun ne olduğunu açık ve seçik olarak bilemeyiz. Şair hayretle sorar:

Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede
Tekrar doğar gibi ay ışığından?

Bunun cevabı, ihtişamlı bir intibadan ibarettir:

Bir altın uçurum derinleşmede

Biz yıldızlı yaz geceleri, gökyüzüne bakarken de aynı intibâı duyar ve bu "altın uçurum"una nereden, nasıl ve niçin fırlatıldığımıza hayret ederiz. Sesin şiiri, sanat vasıtasıyla varlığın sırlarına yaklaşan insanın ruh trajedisini çok güzel anlatır:

Çırpınan bir ruhum artık
Bin hasretle delik deşik
Uzak, hayret burçlarında
Neva'nın, Ferahfeza'nın

Musikinin veya yıldızların bize hem hissettirdikleri, hem de gizledikleri şey nedir? Neden, bir buzlu cam, bizi çok yaklaştığımız ebedî sırlar âleminden ayırır? Bunu bilmiyoruz. Sadece harikulâde, acaip bir âlemin ortasında, ölüme mahkûm, güzellik ve aşkla kalbi en şiddetle çarpan, düşünen, duyan, seven, kavga eden, yaratan, dağlardan ve denizlerden daha acaip yaratıklar olduğumuzu farkediyoruz. Günlük hayat, alelâde hayat, bize varlık muammasını unutturuyor. Fakat hakiki sanat bizi yeniden asıl kaynaklarla karşı karşıya getiriyor.

Bir sonsuz uçurumda uyanmış gibi birden
O derin sükûtların aydınlattığı anlar

Yeniden duymaya ve düşünmeye başlıyoruz. Tanpınar'ın şiirleri bize sanatın, gerçek sanatın ne olduğunu kuvvetle hissettiriyor. Onu, sanat vasıtasıyla temel kaynaklara yaklaşma diye tavsif edebiliriz. Onu okurken, bugünkü Türk şairlerinin bu kaynaklardan ne kadar uzaklaşmış olduklarını ve şiiri bulamayacakları yerlerde aradıklarını da anlıyoruz.

(*Türk Yurdu*, sayı 294, Mart 1961, s. 1-4).

ŞAİR ve ÇEVRESİ

Fikret Âdil

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Şiirler*'i Yeditepe yayınlarından çıkmış bulunuyor.

Kitabı elime aldığım zaman bir hâdise olacak zannettim. Nasıl "non-figüratif" resim taklitçiler elinde onun gerçek yaratıcılarını silecek kadar seyirciyi rahatsız edip belli ölçülere dönülme ihtiyacını doğurmuşsa, yıllardır beklenen bu kitap da öyle yapacak sanıyordum.

Hayır!

Edebiyat âlemi dediğimiz çevreden tek yankı gelmedi. Bizde böyle bir âlem olduğu şüphelidir. Onun yerine küçük dedikodu toplulukları vardır. Düşündüklerini ancak fısıldayabilen, kıskanç, güzel bir şey karşısında onu ben yapamadım diye küçümsemeye kalkışan, hayranlığını belirtmeyi kendine yapılmış bir haksızlığı kabul etmek, güzeli yalnız kendi tarafından imal edilebilir bir yerli film sanan bir cüce devler topluluğu.

Evet! Bizim edebiyat âlemimiz üç beş hiciv - çok da başarılı hiciv - ile sekiz, on fıkradan ibarettir. Bunlara, Maarif Vekâleti ile peşin anlaşmalarla hazırladıkları edebiyat tarihi ve seçmeler yayınlayan öğretmenleri de ekleyebiliriz. Onun için, şiirin edebiyatın topluluk dediğimiz yığın içinde kayıtsızlık bataklığında boğulmakta olduğunun kimse farkında değildir. Bataklığın kenarına ayaklarını sallandırıp oturmuş, ellerinde pahalıya satılmış ucuz kitaplar bir sürü kapıcıdan ucuza tercüme ettirilmiş pahalı romanlarla B.B. veya Diba başlı, açık benizli, yetişmemiş veya gecikmiş tazelerden, yitirilmiş bir dilin iki, üç yüz kadar tilciğin yer ve sıra değiştirerek:

- Var! Şairde, sanatçıda etki arayan birkaç eleştirmeci.

Amma bunu aramalı mı? Neden olmasın? Yalnız, şair denilen duygulu yaratığın kendinden önce gelenlerin etkilerinden uzak kalmasını nasıl isteyebili-

riz? Bu nadir kuş, onlara baş çevirse, onları duymasa şair mi olurdu yoksa bakkal! Şiiri komşu kızlarına verilmek üzere ilham perilerinin ay ışığı ile pencereden uzattığı söz demeti sanan, veya elinde saz kahve kahve dolaşan âşıkların lehçe sızlanışlarında gören ve "edebiyat karın doyurmaz" diye çocuklarına öğüt veren yığınlara rağmen yine de bakkal olmazdı.

TANPINAR ve ZAMAN

Yıllardır beklendikten sonra, Ahmet Hamdi Tanpınar kırk kadar şiirini bir kitapta toplayarak yayınlamış bulunuyor.

Ahmet Hamdi'nin bunu yapmakta gecikmesi ister istemez Yahya Kemal'i hatırlatmaktadır. O, bir türlü tereddütlerini yenememiş, sağlığında bir kitap yayınlayamamıştı. Şiirlerini bitmemiş sayar, kelimeleri ve mısraları değiştireceğini söylerdi, kendisine yapılan bütün teklifleri bu sebeple başka zamana, uzağa atardı.

Otuz beş yıldan beri şiirlerini dergilerde okuduğumuz Ahmet Hamdi Tanpınar da Yahya Kemal Beyatlı gibi, ona hayranlığından olduğu kadar tereddütlerini de benimsemesinden, şiirlerini bir araya getiremiyordu. Fakat işte, kararını ve bir genç şair gibi ilk kitabını da vermiş bulunuyor.

Bir genç şair gibi, dedim. Ahmet Hamdi Tanpınar, kitabının ilk şiirinde "poetika"sını verirken kendini de şöyle anlatıyor:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim
Mavi masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

Sonuncu kıt'anın Yahya Kemal Beyatlı'nın "kökü mâzide olan âtiyim" sözünü hatırlatan ilk mısraları ile Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirin hem zaman, hem etki ve mektep sınırları dışında, hem de içinde olduğunu "gizlice" açıklıyor.

Fakat Tanpınar'la beraber, yine de zaman içinde, gerilere dönebiliyoruz. Onun şiirlerinde, insanın sosyal baskılarını, günümüzün zorluklarını unutmaya çağıran sesler var.

Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak
Rüyalarım kadar sade, güzeldin
Başbaşa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerinde yaz bahçelerinin.

Ne güzel o bahçeler... derken insanın aklına, bir şairin "bontade"i gelmiyor değil:

İndim yarin bahçesine
Parsellenmiş!

Şunu demek istiyorum ki, Tanpınar'ın şiirini tadabilmek için onun "zamanına" girmemiz gerekiyor, hani ispritizme kitaplarında mediumların göğüslerinden bir yumuşak maddenin çıktığını ve uyuduklarını gösteren fotoğraflar vardır. Tıpkı onlar gibi.

Yetmez mi bu müjde sana
Aydınlatırsam alnını
Ben her rüyayı zamana
Taşıyan yıldız kervanı!..

Elbette yeter, hem de bu kadar güzel söylenirse.

Buna rağmen, zaman onu icat ettikten sonra yok etmeğe çalışan biz insanlar için yine de işliyor. Tekerlek duvarından gelip ses duvarını aştık, şimdi ışık duvarı karşımızdadır. Bütün bu gelişmeler içinde, her şeyin başı olan insanı şiirin savunması, mutlu geleceğini hazırlayacak yolda olması gerekiyor.

Fakat unutur göründüğümüz bir nokta daha var: İnsandaki ışık duvarı tanımayan, zamanı ortadan kaldıran muhayyile kudreti.

Tanpınar ondan belirtiler derliyor.

(*Yeni İstanbul*, 7, 8 Mart 1961).

BİR ŞİİR DÜNYASI

Suut Kemal Yetkin

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aylardır yayımlanacağı bildirilen *Şiirler*'i nihayet basılabildi. Otuz yedi şiiri içine alan kitabı (ne yapayım bir türlü betik diyemiyorum) bir solukta okudum. Sembolist şiirlere düşkün olan ilk gençliğim gözlerimde yaprak yaprak canlandı. Mallarmé'yi, Verlaine'i, Verhaeren'i saatlerce okuduğum hülya dolu geceleri hatırladım. Çünkü Tanpınar'ın şiirlerinde sembolizmin dünyasını: Güvercin kanadının köpükten çırpınışı, günlerin kızıl meyvası, çelik gagasında fecri taşıyan mavi kartalı, akşamın mercan dalları, kanlar içinde çırpınan güneşi, yıldız kervanı, büyülenmiş bir ceylan gibi bakan zamanı, tutuşmuş mercan rüyası, gül yangını, güvercin bakışlı sessizliği, gümüşlü fecri, mücevher kanatlı kuşları ile bulmamaya imkân yoktur. Bu bakımdan mütareke yıllarında ilk şiirlerini yayımlayan ve bugün hak ettikleri üne ulaşmış şairler arasında gençliğine en bağlı kalan odur. Mütareke'nin acı yılları Kurtuluş Savaşı ile sonuçlanıyor, yeni bir devir açılıyor, İkinci Dünya kasırgası kopuyor, bir dünya batıyor, bir dünya çıkıyor. Tanpınar bu olaylar arasında "Tel qu'en lui-même", gençliğini büyüleyen bir rüya ülkesinde "Mavi, masmavi bir ışık ortasında" yüzerek, bir kuyumcu titizliği ile mısralarını işliyor.

Çoğunu bildiğim, seve seve defalarca okuduğum bu şiirleri bir arada görünce Tanpınar'ın gönül verdiği kelimeler, sık sık kullandığı benzetmeler, vezinler daha iyi kavranıyor. Kitaptaki şiirleri okursanız dikkatinizi ilk çekecek özellik, şairin ve bağlacına gösterdiği düşkünlük olacaktır.

Okuyun, "Yavaş Yavaş Aydınlanan" başlıklı şiirin yedinci dörtlüğünü:

Ve hangi el boş geceden
Uzattı bu altın tası,
Sızdıkça bir düşünceden
Günlerin kızıl meyvası?

İlk mısraın başında bulunan ve, başımızı başka bir yöne çevirmemiz için verilmiş bir işarete benziyor, dörtlükte de önemli bir unsur oluyor. Ama aynı şeyi öbür ve'ler için söyleyebilir miyiz? Tanpınar bu bağlaç sözcüğüne öylesine gönlünü kaptırmış ki, çoğu zaman onu anlamsız olarak kullanmaktan kendini alamıyor:

Ve yanık türküsü dalda, bülbülün
Ateşten çemberi üstünde gülün.
"Uyanma"

Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çığlığı kuşların;
"Deniz Ufkunda"

Ve gülünç kuşlar dallarda
Kırpıyor kirpiklerini
....
Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda
Ve üzüntü dolu gözler.
"Sabaha Karşı"

Ve dersin yavaşça kendi kendine:
Ömrün çemberinden kurtuldum yine.
"Siyah Atlar"

Ve birden değişen yüzün
Arzunun uzaklarında,
O çılgın bitiş, kayboluş
Göğsünde ve kollarında.

Ve açık pencerelerden,
Mavi gökle giren rüzgâr
"Başka Bir Yıldızda"

Ve diyor fecirden berrak
Sesiyle her ürperişte,
Geceyi yumuşatarak:
"Bütün gözyaşların işte."
"Bir Gül Bu Karanlıklarda"

Yırtılan yelkenler gibi
Enginle baş başa kalsak
Ve bir şafak serinliği
İçinde uykuya dalsak.
"Rıhtımda Uyuyan Gemi"

Bir altın uçurum derinleşmede
Ve meçhule doğru süzüldü kervan
"Musiki"

Bazan bir tebessüm, tutuşmuş mercan
Rüyasıyle sanki kanlı bir çiçek,

Ve saçlar ümitsiz öyle yüzecek
Olgun akşamların ağırlığından.
"Ayna"

Bir türkü ki gamlı, uzun,
Ve sen gülünce açan güller,
Ah o hiç dinmeyen rüzgâr
Ve uykusu çiçeklerin.

Ve beni çıldırtan hüzün
İki bakış arasında
"Mavi, Maviydi Gökyüzü"

Ovanın yeşili göğün mavisi
Ve mimarîlerin en ilâhisi,
"Bursa'da Zaman"

Her bahçenin yabancısı
Ve her ümidin üstünde,
"Dönüş"

Çok güzel bir uykudan uyanmış gibi mahmur
Ve hâlâ eşiğinde yarım kalmış rüyanın.
"Deniz"

Ve gülümseyerek öyle derinden
Her lâhza başka şey ve hep kendisi,
Bir başka yıldızdan veya alevden
Ânın ve hareketin mucizesi,

Ve ümitsiz avı bin sonsuzluğun;
"Raks"

İşte mısra başlarına yerleşmiş yirmi tane ve. Daha başkaları da var. Mısra ortalarında olanlar da ayrı. Ataç, sağ olaydı da bu ve'leri böyle bir arada göreydi. Kim bilir gözleri nasıl fırıl fırıl dönerdi.

Sizlere ve'leri gösterirken Tanpınar'ın şiir dünyası hakkında da bir fikir verdiğimi sanıyorum. Gerçeği söylemek gerekirse, bu ve'li mısralarla ilk karşılaşma insanı sarmıyor değil. Ama bunlar, birbiri arkasından karşımıza gelip dikilince mısraların güzelliğini görmemize engel oluyorlar. Böyle olmasaydı, hangi mısralar ve ile başlıyor, diye uğraşıp durur muydum?

Bu özelliğin yanı başında Tanpınar'ın kitabında, müselles, sükût, şahit, meçhul, iğva, merhale, nağme, kâinat, mâbude, hicran, mücevher, nur... gibi bugünün kuşaklarına artık hiç seslenmeyen kelimeler de görülüyor. Bilmem bunlara gösterilen sevgiyi de gençliğe olan bağlılığa mı vermeli?

Tanpınar'ın kitabından söz ederken çok önemli bulduğum bir noktaya değinmeden geçemeyeceğim. Bir şiir kişiliğini buluncaya kadar, başka deyişle, şair duyduğuna kendini saran bir hava içinde son biçimini verinceye kadar çalışır, yazar, çizer, bırakır, yeniden alır; olmazsa bir süre ara verir. Sonunda, çoğu zaman, beklenmedik bir ânda şiir kendini bulur ve şairden kopar. Artık o, şairden ayrı düşmüş hür bir varlıktır. Böyle olunca, şairin onu yıllar sonra yeniden ele alması, yıllar öncesinin sıcaklığını yeniden yaşamaya kalkışması olur ki, bunun da imkânı yoktur. Yaşanmış olan ân, artık bütün özü ve özelliğiyle yok olup gitmiştir. Bir bakıma, şiir de, bir defa daha yaşanmasına imkân olmayan bir duygulanma ânını ebedileştirmek değil midir?

Tanpınar'ın yıllar öncesi yazıp yayımladığı bir iki şiirini yıllar sonra değişik mısralarla kitabında görmeseydim bu satırları yazmazdım.

"Mavi, Maviydi Gökyüzü"nü birlikte okuyalım:

Mavi, maviydi gökyüzü
Bulutlar beyaz, beyazdı;
Boşluğu ve üzüntüsü
İçinde ne garip yazdı...

dörtlüğü ile başlayan bu şiir şöyle bitiyor:

Kim bilir şimdi nerdesin?
Senindir yine akşamlar;
Merdivende ayak sesin
Rıhtım taşında gölgen var.

İlk dörtlüğün üçüncü mısraı ilkin:

Dalgaların üzüntüsü

idi. Açıklamaya çalıştığım sebeplerden dolayı, sonucun bu değişiklikten yana olduğu söylenemez elbette. "Boşluğu ve üzüntüsü" ile "Dalgaların üzüntüsü" mısralarını yüksek sesle okuyunuz. Anlamın da değişmiş olduğunu farketmeniz bir yana, birincide dilinizin nasıl güçlükle kıpırdadığını duyacaksınız.

Şiirin zararına olan böyle bir değişikliği "Gül" başlıklı şiirde de görüyoruz. İlkin, *Sanat ve Edebiyat* dergisinin 22 nci sayısında, 1947 mayısında çıkmış olan Gül'le, iki mısra değişerek kitapta yer alan Gül'ü karşılaştırınız. Şiirin neler kaybettiğini göreceksiniz.

Kesin biçimlerini bulduktan sonra yaratıcısından kopan, yani yayımlanan mısralara yıllar sonrası dokunmamalı. Bunlar, mısralara can vermesiyle yok olması bir olan tek ânların anılarıdır; üstelik, yaratıcısı ile değil, artık okuyucuyla baş başadır. Yaratıcının yapacağı şey, onların, sadece, bir okuyucusu olmaktır.

Tanpınar'ın şiirlerini severek okudum. Nasıl sevmeyebilirdim ki, bana ilk gençlik yıllarımı hatırlattı.

(*Türk Dili*, sayı 115, 1 Nisan 1961, s. 433-436).

TANPINAR'IN ŞİİRLERİ

Necati Cumalı

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirlerini kitap halinde topladı. Elime geçtiği günden beri sık sık bu kitabı karıştırıyorum. Tanpınar'ın şiirlerini tekrar tekrar okuyor, şiir anlayışı üzerinde düşünüyorum.

Tanpınar'ın şiirleri, şiir anlayışı, kendi şairliği ile ilgili olduğu ölçüde, yeni şiirimizin öteden beri tartışılan, genel meseleleri üzerinde de yeniden düşündürüyor beni.

Önce şu var: Bugüne kadar Tanpınar, dergilerde kimini okuduğumuz kimini göremediğimiz daha çok antolojilere girdiği için tekrar okumak fırsatını bulduğumuz, ya da hafızalarımızda yer ettiği için tekrarladığımız "Hatırlama", "Bütün Yaz", "Deniz Ufkunda Batan Güneş", "Ne İçindeyim Zamanın", "Bursa'da Zaman" gibi dört beş şiiriyle bilinir, hatırlanırdı.

Kitap halinde okununca, Tanpınar'ın şairliği daha bir önem kazanıyor. Haşim'den bu yana gelen şiir kuşakları içinde, Tanpınar'ın yeri doğru sınırları ile görünür duruma geliyor. Şiirimizde bağlı olduğu, etkilenip devam ettirdiği şiir anlayışı, kendisinden sonra gelen şairlere etkileri, açıkça beliriyor. Bunun yanında, Tanpınar'ın kırk yıla yaklaşan şairlik hayatı boyunca, benimsediği şiir anlayışına bağlılığı, sesini, beğenisi, kararsızlıklara kapılmadan sürdüregelişi olumlu bir tutum olarak göze çarpıyor. Tanpınar'ın bu tutumu, şairlerimizin çoğunda görülen birleşik bir tutumla, sık sık değişme, çevresindeki şairlere, ortak şiir beğenisine uyma çabasıyla, Tanpınar'ın tutumu arasında karşılaştırma yapmamıza yol açıyor.

Tanpınar'ın şairliği, Ahmet Haşim'in şiirde vardığı yerden başlıyor. Tanpınar, Haşim'in sesini devam ettiriyor.

Haşim'in şu şiirini hatırlayalım:

TAHATTUR

Bir acem bahçesi bir seccâde
Dolduran havzı ateşten bâde.

Ne kadar gamlı bu akşam vakti
Bakışın benzemiyor mutâde

Gök yeşil, yer sarı mercan dallar
Dalmış üstündeki kuşlar yâde

Bize bir zevk-i tahattur kaldı
Bu sönen gölgelenen dünyada

Bir de Tanpınar'ın "Uyanma" adlı şiirini okuyalım:

Bu akşam, bu tenha saati ömrün
Uzak servilerin arkasında gün

Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi
Suyun uzaklaşan yaklaşan sesi

Ve yanık türküsü dalda bülbülün
Ateşten çemberi üstünde gülün

İki şiir arasındaki akrabalık açıkça görülür. Tanpınar'ın şairliği, Haşim'in "Tahattur"undan ve yine bu anlayışta yazılmış, "Suvari", "Bir Günün Sonunda Arzu", "Akşam", Bir Yaz Gecesi Hatırası", "Sonbahar" gibi şiirlerinden doğmuştur. Denilebilir ki, Haşim'in şairliği, dili zamana uyarak daha sadeleşmiş, Haşim'e özgü acılığını yitirerek Tanpınar'ın hayatla barışık yaratılışına uymuş olarak, Tanpınar'ın şiirlerinde devam etmiştir. Haşim'in, son ışıklarla bulutların cenk ettiği, uçuştuğu ateşli akşam havaları, yaz geceleri, mercan dalları, gülleri bülbülleri, bahçeleri, İstanbul'un gürültüsüz bir köşesinde eski bir yalı gibi, Tanpınar'a miras kalmıştır.

Nedir ki, bu bahçeler, çimenler, mehtaplar, Haşim'in şiirleştirdiği bahçelerden, mehtaplardan bir bakıma ayrıdır. Haşim:

Oklar gibi saplanmada kalbe
Düştükçe semâdan yere mehtap

der. Karamsar, acılıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde bu yalnızlıktan şikâyetçi ses yoktur:

HATIRLAMA

Sen akşamlar kadar büyülü sıcak
Rüyaların kadar sade güzeldin
Başbaşa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerinde yaz bahçelerinin

Ömrün bahçesinde sükûn, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından
Bir masal meyvesi gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından.

Belki de Tanpınar'ı Haşim'den ayıran, bu şiirinde olduğu gibi, sadece hayatla daha barışık yaratılışı değildir. Tanpınar'ın Haşim'in yanında usta bellediği daha başka şairler de olmuştur. Ayrıca Tanpınar, düz yazılarından daha açık anlaşılacağı gibi, Haşim'den ayrı bir dünya görüşüne, bir düşünce eğitimine ulaşmıştır. Tanpınar'ın şiirlerinde Haşim'den başka, bu şiirinde, daha başka şiirlerinde olduğu gibi (Bir Gül Bu Karanlıklarda) Valéry, Verlaine (Gezinti; Mavi, Maviydi Gökyüzü), biraz da Yahya Kemal (Bir Gün İcadiyede) etkileri görülür. Fakat gene de, Tanpınar'ı Haşim'den, öbür ustalarından, duygu düşünce bütünü ile ayıran, şiirlerinde kalan bu ek etkilerdir denilemez. Tanpınar'ı şiirdeki ustalarından ayıran tarafı, yazımın biraz daha ilerisinde belirtmeye çalışacağım gibi, düzyazılarında açıkça görülen düşünür kişiliğidir.

Yazıma niye Tanpınar'ın kapıldığı etkileri sıralamakla başladım? Şiirden çok dedikodusunu sevenler, bu yargılarımı Tanpınar'ın şiirini küçültmek için öne sürdüğüme yorabilirler. Bu türlü bir yorum olsa olsa beni üzer. Sözüm onlara değil.

Tanpınar'ın şiirleri, önce, Cumhuriyet'ten bu yana, şiirimizde ortaya çıkan şiir anlayışları tartışmaları üzerinde yeniden düşünmek, şiirimizin gelişmesini karşılaştırmalı olarak inceleyebilmek, daha çözülmemiş bazı şiir meseleleri üstünde bir sonuca varmak için iyi bir fırsat gibi görünüyor bana. Konumu bu yüzden uzun tutuyorum.

Tanpınar'ın şiirleri, hececilerin beğenisinin en yaygın olduğu bir sırada dergilerimizde görünür. O günlerin hakim beğenisi içinde, bağlı olduğu hece ölçüsüyle, Tanpınar şiirlerinde hececilerden çok değişik bir sese ulaşır. Bu bakımdan kitabında şiirlerinin altına yazıldığı tarihleri eklemesi ne kadar yerinde olurdu. Hececilerin alaturka havası içinde "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirinde olduğu gibi, hece ölçüsüne Batılı bir beğeni, bir bütün kazandırmak, önemli bir ustalık sayılmak gerekir.

Sonra şu da var: Tanzimat'tan bu yana, şiirimizin yenileşme, Batılılaşma çabası içinde, hemen hemen her şair, Batı'dan, özellikle Fransız edebiyatından sev-

diği şairleri kendine usta bellemiştir. Yakın zamanlara gelinceye kadar bir şairin kapıldığı etkileri incelerken, bizde ölçü şairin ne derece etki altında kalıp kalmadığı değil, ne türlü bir şairin etkisi altında kalıp kalmadığı olmuştur. Şair, ustalarını iyi seçip seçmemekten sorumlu tutulmuştur.

Geleneklerinden kopup yeni gelişen bir edebiyatta, bu türlü bir ölçünün uygulanması elbette ki yerinde bir hoşgörülük olur. Tanpınar Haşim'i, Yahya Kemal'i, Valéry ile Verlaine'i usta seçmiş, sonra da şiir beğenisi şiir bilgisiyle, girdiği edebiyat dünyası içinde bulduğu malzemeyi iyi kullanmış bir şairdir. Böyle olduğu içindir ki, ustalarından etkilendiği ölçüde, kendisinden sonra gelen şairlere etkisi dokunmuş bir şairdir.

Ahmet Muhip'in, Ziya Osman'ın, daha sonraları Oktay Rifat ile Orhan Veli'nin ilk şiirlerinde Tanpınar'ın heceye getirdiği ses açıkça görülür. Örnek olarak, Oktay Rifat'ın "Günler Geçmiş Buradan" adlı şiirini okuyun, Tanpınar'ın "Her Şey Yerli Yerinde" adlı şiirini hatırlamadan edemezsiniz. Ahmet Muhip,

"Sen bir masalı hatırlatıyorsun"

derken, Tanpınar'ın:

"Varsın başucunda gezinsin dursun
Zalim iğvaları bir susuzluğun"
(Güller ve Kadehler)

deyişine yaklaşır. Orhan Veli'nin ölçülü uyaklı "Kurt, Buğday" gibi şiirleriyle, Ziya Osman'ın bazı şiirlerinde hep bu ses yakınlığını duyabilirsiniz:

Tanpınar'ın şiirlerini okudukça, hemen hemen her şiirinin, kendisinden sonra gelen şairlerin en iyilerine yeni şiirler yazma olanakları sağladığı görülür.

Daha sonraları bu etkinin devamını başka açıdan görmek mümkündür. Tanpınar'ın şiirlerinin ilk yayınlandığı günlere erişememiş şairler, Tanpınar'dan etkilenmiş şairlerin aracılığı ile onun işçiliğinden, ustalığından faydalanmışlardır.

Tanpınar, çok yazan bir şair değil. Kitabında 37 şiir var. Şiire emek verdiği yıllar düşünülürse, Tanpınar'ın verimi yılda bir şiiri aşmıyor. Elbette ki hayatı boyunca şiirle uğraşmış bir şair için kusur bu. Fakat nedir ki, her şiirinin kendi şairlik çizgisinden aşağıya düşmeyişi, Tanpınar'ın kısır olduğu ölçüde ters orantılı olarak etkin olabilmiş bir şair olması, az yazmasını bir dereceye kadar unutturuyor. Böyle olunca Tanpınar'ın bu tarafı üzerinde durulmamak, durulursa da başka bir açıdan bu tarafını ele almak gerekiyor.

Tanpınar'ın şiir dünyası, sınırlı, dar bir dünya. Alışılagelmiş deyimiyle Tanpınar "Fildişi kule" şairi. Hemen hemen Haşim'den aldığına kendisi pek bir şey eklemiyor. Batılı ustalarının etkileri de bu dünyayı genişletmiştir denilemez.

Şiirlerinin konuları duyguları belirli, bilinen tekrarlanan konular: Zamanın geçmesi, eşyanın kalıcılığı, akşamlar, İstanbul sayfiyelerinde geçmiş günlerin tadı. Bu şiirlerin okuyucuya tanıttığı kişi, kitapları, üç beş sevdiği dostu ile kendi köşesinde yaşamayı seven bir kimse olarak görünür. Aradığı, bu dünyadan beklediği, bir parçacık "huzur"dur, o kadar.

Gerçekten Tanpınar'ın dünyası bu kadar dar mıdır?

27 Mayıs hareketinden sonra yazılmış yazıların en güzellerinden biri onundur. Çoğu şairler, hareketi şiirle selamlamışlardır. Tanpınar bir gerileme devrinin acısını o günlerde *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir yazısıyla boşaltmıştır.

Onun Tevfik Fikret hakkında yazdıklarını okuyun. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni okuyun. Daha bunun gibi düzyazılarında, bir düşünür olarak, incelediği edebiyat anlayışını, devrin sosyal yapısı, genel düşünce akımları ile bağlantılı olarak açıklar. Belki de yukarda adını verdiğim iki eseri, benzerleri arasında en derli toplu yazılmış eserler sayılmak gerekir.

Fikret'in heyecanlarını, isyanlarını Tanpınar kadar iyi anlamış bir şairin kendi şiirlerinde bu türlü isyanlara, heyecanlara yer vermeyişi nedendir? Yazar olarak, düşünür olarak, Tanpınar hiç de etrafında olan bitenle ilgisiz bir kimse değildir. Şiirini eninde sonunda tükenen üç beş dar konuya hapsetmesi neden ileri geliyor?

Tanpınar'ın bu tutumunu iki sebeple açıklamak mümkün. Ya şairliği her türlü duygularını, düşüncelerini açıklayacak güçte değildir. Ya da Tanpınar, düşüncelerini ancak düzyazıyla açıklayabileceğine, her düşüncenin şiire konu olamayacağına inanıyor. Böyle olunca da sırasında şiire, sırasında düzyazıya başvuruyor.

Fakat şiirleri üzerinde durulursa böyle bir ayırımın yanlışlığı kolaylıkla anlaşılabiliyor. Tanpınar'ın şair olarak da bir düşünce dünyası var. Şiirlerinin belli başlı konusunu zaman meselesi kaplıyor. "Ne İçindeyim Zamanın", "Bendedir Korkusu", "Siyah Atlar" gibi şiirlerinden başlayarak, "Bursa'da Zaman", "Bir Gün İcadiyede" gibi şiirlerine kadar, söylediği sözler, diziler hep düşünce ürünüdür, gerekirse düzyazıyla da söylenilebilecek düşüncelerdir. Tanpınar, çokluk tabiatın, eşyanın kalıcılığı yanında kişinin ölümlülüğünü düşünür. Hayat hakkında şiirlerinde düşündüğü:

Bir başka gözle bakarsın ömür denen uykuya
(Bir Gün İcadiyede)

gibi sözlerdir.

Araştırılırsa Hegel'den önce gelmiş düşünürlerin didik didik ettiği düşüncelerdir bu konular.

Şu halde, düşüncenin şiire konu olamayacağı savına dayanan bir şiir anlayışının doğruluğunu kabul etmek güçtür. Hegel'den önce gelen düşünürlerin kafa yordukları meseleler nasıl şiire konu olabiliyorsa, Hegel'den sonra gelen düşünürlerin ilgilendiği meseleler de öylece şiire konu olabilirler.

Şiiri birtakım ölümsüz sanılan konulara özgü sanıp, düzyazıyı şairin kendini daha yakından ilgilendiren konulara ayırması, olsa olsa Tanpınar'ın şiirlerinde olduğu gibi, sanatçının kişiliğinde bir çelişme, birbiriyle bağdaşmaz bir ikilik yaratır. Sanatçı, şair olarak başka düşünceler, yazar olarak başka düşüncelerle uğraşır duruma düşer.

Burada, her düşüncenin şiire konu olamayacağını savunan şairler için bir özür hatıra geliyor. Dilimizin henüz her düşünceyi açıklamaya yeterli, kararlı bir dil olmayışı, gelişme halinde olması, şiirin ise deneme döneminin geçirmiş bir dile dayanması gerektiği. Fakat bu özürün de savunulan anlayış karşısında yetersizliği açıktır. Günümüzün şairini düşündüren meselelerin şiirlere konu olup olamayacağı meselesi başka, dilimizin bu meseleleri şiirle açıklamaya yeterli olup olmadığı meselesi başkadır. Bizim Divan edebiyatımızın da, halk edebiyatımızın da bir şiir dili vardır. Her iki edebiyatımızın da konuları sınırlıdır. Bir taraftan böyle soyut, humaine olmaktan uzak eski edebiyatımızla bağlarımızı kesip, Batı anlayışına uygun bir edebiyat kurmak isterken, bir taraftan da eski edebiyatımızın şiir diline bağlı kalmak, kendiliğinden şairin verimini köstekler, günümüzün şairini, bir başka yönden, Divan şairinin, halk şairinin dar dünyası içinde bırakır.

Tanpınar'ın şiiri için de böyle demek haksızlık olmaz. Tanpınar "şiir dili" ile yazıyor. Kullandığı şiir dili de bizim eski şiir dilimiz. Eski şiir dilimizin şiir yükü kazandırdığı kelimelerden faydalanıyor. Sık sık kullandığı kelimeler: Rüya, ufuk, mercan, sonsuzluk, hülya, ayna, gül, billûr, rüzgâr, sükût, zaman, renk, uçuş, fecir gibi kelimeler. Bu kelimelerden birini ya da ikisini üçünü her şiirinde bulabilirsiniz. Örneğin, rüya kelimesi, kitabındaki 37 şiirinde 19 defa geçiyor. Hattâ "Bursa'da Zaman" şiirinde bu kelimeyi üç defa kullanıyor.

Son kuşak şairleri ile Tanpınar'ın şiir anlayışı arasında bu bakımdan bir birlik var. Son kuşak şairleri de kendi aralarında bir "şiir dili" ile anlaşıyorlar. Onlar, şehir adlarını, yabancı adları kullanmaktan hoşlanıyorlar. Sık sık Babil diyorlar, Anadolu'nun il ilçe adlarını sayıyorlar. İsimleri sıfatla birlikte kullanmakta şiir buluyorlar.

Son kuşak şairleri ile Tanpınar'ın şiir anlayışı arasında bir karşılaştırma yapılırsa, Tanpınar, anlayışının gereklerine daha çok uyuyor. Şiir diline dayanan bir edebiyat, konuşma dilinden ayrıldığı ölçüde hayattan kopmak, şekilci olmak zorundadır. Tanpınar'ın şiirleri ölçülü uyaklı, sağlam şiirler. Ne bir kelimesini çıkarabilirsiniz, ne de bir kelimesini değiştirebilirsiniz. Ayrıca ilk kelimesinden

son kelimesine kadar gelişen, bir bütüne ulaşan şiirler. Örneğin "Bir Gül Bu Karanlıklarda" şiirini okuyun. Bu şiirdeki dörtlükler, halk edebiyatının dörtlükleri değildir. Bir konuyu geliştirir. Şairin dörtlüklere verdiği sıra, gerekli, bütünü geliştiren bir sıradır. Son kuşak şairlerinin şiirlerinde ise çok defa bu yok.

Bunun içindir ki Tanpınar, diliyle eski edebiyatımızın şiir dilini aşamamış da olsa, az sayıda şiirleriyle gene de yeni bir şair kalıyor. Şiirleri, ilk karşılaştığımız gündeki zevkle okunabiliyor.

Kendi payıma, konuşma dilinden ayrı bir şiir diline karşıyım. Fakat bana kalırsa, son kuşak şairleri Tanpınar'ın şiirleri üzerinde durmalılar. Onun şekil anlayışı dışında, şiir diliyle sağlam şiirler yazılabileceğini sanmıyorum.

(*Varlık*, Sayı 548, 15 Nisan 1961, s. 153-157).

ŞAİR

Fikret Ürgüp

Simenon'un *La neige était salé* piyesinde, çevresine ancak kötülükle intibak edebilen ve bizlerin soyumuzdan olan Frank'ın babası, oğluna bir tek lâf söyler, Frank'ın hayatı kapatıldığı zaman, "İnsanlık mesleği güç meslek oğlum" der. Ahmet Hamdi bu güç mesleği bütün güzellikleri ve bütün çilesiyle yürütüp de sanki hiç güç değilmiş gibi gösteren adamdır. Yüzündeki çizgiler işte, hikâyesini okutur. Üstelik şair, şair olarak, insanlığını yaşar. İnsanlığı yayar. Herkesle beraberdir. Ben heyecanlı düşünce ile yazdığımı kabul ederek diyebilirim ki Hamdi bizimle kaynaşırken, asıl insanlık âbidesine birşey ilâve etmek istiyordur.

Bu yüzden de bütün tesirleri, tepkileri hattâ başkalarından almaları kabul eder. Çünkü yolu büyüktür. Herkesle beraber olduğu için herkeslere veremez ama, benim tanıdığım hiçbir kimseyle kıyas olunamayacak kadar yayılmıştır. Bunu söylediğim zaman kendisine, boynunu içine çekti. Anlaşılması güç bir gülümsedi.

Ne kadar sever insanlığı! Ben böylesini görmedim. Hem de iddiasızdır. Üstelik şair. Yani kelimelerden yeni bir âlem yaratmak peşinde. Bu da güç bir meslek, ama insanlık kadar değil.

Ondaki insan sevgisi müsamaha demektir. Karşısındaki gibi duymak, üzülmek ve sevinmektir. Tam ötekisinin duygularıyla. O kadar açıktır ve o kadar yakınlaşır insanlık ailesine. Yayılmış olduğu için de belki çok yalnızdır. Bu kadar çok sevgiyi bir tek kişiye bağışlayamadığı için bekâr ve yalnız.

Korkuyorum ve benzetmek istemiyorum. Benim duygularımda Sait Faik'le birleşen bir tarafları var. O gitti, Hamdi kalsın istiyorum.

Hamdi bugün Türkiye'de eşine az rastlanan kendi kendini yetiştiren insanlardan biridir. İnsanlığı merak ettiği için, araştırmış, okumuş, kendini yapmıştır. Bu yolda yürürken insanlık ölçüsünün en yüksek basamaklarındaki şairlere ta-

kılmıştır. Baudelaire, Valéry, Mallarmé. Valéry ile tuhaf bir alışverişi var. Valéry ki ölürken "En güçlü duygularla yaşamaktı" der. Hamdi de onun için mi bilmiyorum, yahut da tam aksine mi, duygularından, yahut da ondaki insan sevgisinin dayanılmaz şiddetinden kurtulmak için zekâyı seçmiştir. Rüyanın ilham payı çok olsa da şiirleri zekâ ile işlenmiştir.

Şiiri Valéry ve Mallarmé soyundandır. Şu var ki, yüzde yüz bizden, İstanbullu, Türkiyeli, şarklı olduğu için silkememiş hassasiyeti, inceliği, bir tuhaf dokunaklı oluşu. Halbuki istemiş Valéry gibi, Mallarmé gibi kelimelerden mücevher işlemeyi.

Burada; onun şiirinden söz açmak istemiyorum. Kendisini anlatmaya çalışıyorum. Yine de, ne söylesem adi olacak. Ona "tatlı adam" denir mi meselâ? Tatlıdır sahiden ama bu deyiş onu kalıplandırmaz. Yanına sokulanlara rahatlık verir. İncedir. Unuttuğumuz bir zamandan miras kalmış sanki. İncedir çünkü ötekilerden sorumlu gibidir. Üstüne almış insanlık ailesinin dertlerini, sevinçlerini. Onlarla paylaşıp durur. Bu davranış öyledir ki havuzun suyuna atılan bir taş gibi halkaları yayılır da yayılır. Hamdi'nin bir davranışı, bir lâfı, bir yüz ifadesi, sevgi ve anlayış yayar çevresine. Bu kadar verebilen insan onun için yaşsızdır.

Yirmi bir senedir tanıyorum. O subaydı, ben gemi doktoruydum. Elinde Bernard Shaw'un piyesleri vardı. Ben bir lâf attım. Takıldık birbirimize. Dost olduk. Ondan beri dostluğumuz bozulmadı. Zaten Hamdi'nin kimseyi kırdığını bilmiyorum. O belki de işlemediği suçların azabını çekiyordur. Bazan yüzünden öyle okunur. O zaman yüzünü başka türlü çizgiler kaplar. Ama, gözlerinin içi ne ılıktır. Bir öksürür, kendini toplar, sizinle beraber olur hemencecik. Beraber olunca yalnızlığından kurtulur. Şiirini yarıda bırakır. Çünkü o zaman insanlık şiirini yaşıyor; ona iştirak ediyordur. Siz rahatlayıp gittikten sonra zekânın şiirini yazmaya devam eder. Sanki bu kadar bulaşmaktan ve yıkılan bir insanlık için cefa çekmekten kurtulmak, insanın aslında büyük ve yaratıcı olduğunu yaymak ister gibi. Bu amacına ne kadar vardığını bilmiyorum. Onu edebiyat tarihçileri düşünsün ve incelesin. Ben onu bu yolda görüyorum.

Malraux'nun hatırlattığı büyük aydınlatıştan, insan kolunun gökyüzünü keşfederek kendi hesabına mırıldanışından beri kurulan âbideleri hatırlıyorum. Oraya bir taş koymak amacı yahut da bir imzacık.

Bu amacın yanında, gerçekle bu kadar bağlılık, yani günü gününe insanlığın sevinçleri, kederleriyle onlar gibi duygulanmak? Anlaması zor.

Bir tek lâfta toplamak mümkün olsa, Hamdi için "merak ediyor" derdim. İlgilenmek, merak etmek huzursuzluk yaratır. Ama ölüme karşı gelmektir. Dünya ve insanları kendi başına keşfetmeye çıkıştır. Sahici şairin de öyle olması lâzım ki yeni bir âlem yaratabilsin.

Hamdi burayı, ötesini, insanlık encamını merak ediyor. Dünyamızı ve insanları öylesine seviyor ki, öteye gitmek istemiyor, bütün merakına rağmen istemiyoruz biz de öteyi kurcalamayı. Yaşamak ve mümkün olursa başkalarını kurtarıp yaşamak ve yaratmak amacı bizleri ayakta tutuyor.

Şair, edebiyat hocası, entellektüel Hamdi'nin dostlarının çoğu, ben de dahil olarak doktorlardır. Yani, ideal bakımından, insanlığa yardım etmek, dertlere deva bulmak, bunamayı ve hattâ ölümü geciktirmek yolunda savaşa girişmiş olmaları lâzım gelenlerdir. Hamdi ilkin bağışlar karşısındakinin bütün suçlarını, tersliklerini, zavallığını. Sonra, onu alır sıcaklığına. İyi eder. Sahici doktordur.

Müthiş anlayışlı gözleri, satır satır okunabilen yüz çizgileri vardır. Kitabını karıştırırken gözünün önünden gitmediği için şiire değil de insanlığa ve ona takıldım. Şiir nedir, sanat nedir? Bir alay lâkırdı edilmiş. Diyelim ki kendi yaşadıklarından habersiz yaşayanlar yanında, olayları ve ötesini görüp de ancak birazcık bize anlatabilenler vardı. Başkalarına bu macerayı ancak özel sembollerle, yani kendi dillerinde anlatabilirler. Bunun da bir sınırı vardır. Bir yerden sonraya kadar gitmez, çünkü büyük aydınlanmadır. Tam tamına anlatılamaz ki. Hamdi'nin ustası Mallarmé'nin dediği gibi "Sanat, yapılmayandır. Şiir yazılmayandır". Çok şükür ki yapılan bizlere yetiyor, yaklaştıkça aslına..

Ahmet Kutsi Tecer'in *Varlık*'da bir yazısı çıktı: "Zaman üzerine". Bence dokunmuş yerine. Şairin farkına varıp ta içinde yaşadığı insan kaderinin zaman ile alışverişine. Ama, ben başka bir şey söylemek istiyorum. Şair Hamdi gözlerimin önünde. Tatlı gülümsemesi, kelimeleri ağzında çiğnemesi, anlayış ve sevgi dolu gözlerinin üstündeki bir tuhaf kaşları, zekâsı ve sonra tabii olduğu kadar, rastlandıkça insanı sarsan o mesele; ruhu ile.

Okuyuculara, Hamdi'nin şiirlerini değil sadece, hikâyelerini, *Beş Şehir*'i, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni candan tavsiye ederim. Ziyan etmez kâr ederler. Asıl kendisini tavsiye ederim. Ama, daha dün gördüm. Bırakın kendi âleminde. Rahatsız etmeyelim. O da değil. Yine de, pis dünyanın bin bir çelmesini yiyerek duymak ve düşünmek bizin için güç gelen bir duruma düşmüşseniz, kapısını çalın. Şöyle bir insanlığa dönersiniz ve sevinirsiniz.

(*Yeditepe*, sayı 43, Temmuz 1961, s. 4).

KARA ATLAR

Oktay Akbal

Son yolculuğun kara atları ergeç gelecek. İstesen de istemesen de. Kurtuluş yok, bunu en iyi bilenler, şairler elbet. Yıllarca önceden görürler, duyarlar, yaşarlar ölümü. Ölüm onları kandıramaz, ölüm onları gafil avlayamaz. Gerçek bir şairi ermişe yaklaştıran bu derin duyarlıktır. Görmeden, duymadan, yaşamadan nice konuları görülmüş, duyulmuş, yaşanmış kılan, hattâ başkalarına gördüren, duyduran, yaşattıran bu üstün güçleridir.

Kara atlar gelir, götürür onları, şaşıp kalan sadece bizlerizdir. O atları ne gören, ne de duyan bizler! Atlara binerek uçup gidenlerin ardından iç dökmek gelir sadece elimizden. Gereksiz sözler yazmak. Kendimizi avutmak için şairin geçici yönleri üzerinde konuşmak. İşte şöyle yapardı, böyle derdi diye yazmak.

Tanpınar'ı da kara atlar aldı götürdü. Artık Ahmet Hamdi Tanpınar yaşamıyor aramızda. Gözlerini kapattığı andan sonra o bir anı sadece. Sesi, gülüşü, yürüyüşü günler geçtikçe silinecek, unutulacak. Aramızda yaşamış bir kişi olarak zamanın sonsuzluğunda yok olmak. Şair de herkes gibi bir insan ölüm karşısında. Geçmiş çağlardaki şairlerin yüzlerini kim hatırlıyor? Yüzler, gözler değil hatırlanan. Unutulmayan, şairlerin anlamlarıdır, bizlere bıraktığı bildirilerdir. Tanpınar'ın anlamı şiirleriyle, öyküleriyle, romanlarıyla kalacak, yaşayacak...

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

Parçalanmaz o bir tek geniş an birden milyonlarca parçaya bölünüveriyor. İnsan kendini zamanın büsbütün dışında, ötesinde buluveriyor. Akış kopmuştur, soluk alan, yürüyen, konuşan kişi bir gölge gibi silinivermiştir.

Tanpınar'ın ölümü şiirseverleri çok üzecek. Nedense şairlerin ölümü başka ölümlerden daha acı oluyor. Onu olanca derinliğiyle duyuyoruz. Hepimiz bir şeyler yitirmiş gibi güçsüzleşiyoruz.

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim

diyen bir insanın durup dururken o sarmaşık dünyadan kopmasına inanmak zor. Buna kendimizi alıştırmak ise daha da zor.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tek şiir kitabını karıştırıyorum. Hepsi bildik mısralar. Çoğu ezberimde. Dilime bir mısra takılıyor: "Bendedir korkusu biten şeylerin". Şairin ölümünü duyduğumdan beri tekrarlıyorum. Biten şeyler, başlayan şeyler, başlamadan biten şeyler, bitmeden başlayamayan şeyler, hepsi, hepsi karmakarışık. Daha yaşarken biten şeylerin korkusunu duyan şairin ne demek istediğini tam olarak anlamak istiyorum. Anlıyorum, anlayamıyorum. Düşüncelerden düşlere geçiyorum durmaksızın.

Bir gerçek var karşımızda: Ahmet Hamdi Tanpınar artık yok. Kara atlar onu da götürdü aramızdan. Bekleyen birini, beklemesi gerektiğini bilen birini götürdü. Ama giden sadece onun geçici varlığı. Şiirleri kalıyor ardında. Yaşayanların malı olarak. Bizlerin, hepimizin içine sinmiş olarak. Ergeç bir gün bitecek bir şey için üzülmenin bir anlamı var mı? Yok olmamalı. Şair bunu yıllar önceden görmüş, sezmiş.

Beklersin köşende sessiz ve yorgun
Siyah atlarını son yolculuğun

(*Vatan*, 25 Ocak 1962).

TANPINAR

Ahmet Muhip Dıranas

Sessiz sedasız, daha garibi, şaşırtmaksızın, ışıkla gölge arası bir kuytulukta yok oluvermek gibi, bir ölüm, silik ve uzak! Hamdi'nin hayattaki gibi ölümdeki kaderi de bu oldu. Kendi ölümüne şahit olabilseydi, ne başlangıcına ne devamına uygun bu bitişi kendi de beğenir; kusursuz, hattâ mükemmele ulaşık şekilde tamamlandım diye memnunluk duyardı. Anlamlarını başkalarına bıraktığı, sadece kelimelerine ve kelimelerin terkibiyle imajlarına önem verdiği şiirlerinin her el atana açılmayan kapılarından birinin ardında kayboluyor gibi bir yok oluş. Bu yüzden, dün gece kitabını karıştırırken şiirlerinin penceresinden, yarı aydınlık yarı karanlıkta, yitik bir pejmürde yüzü ile hep beni seyrediyormuş gibi bir duygu geldi içime. Yaşarken yaşıyor gibi değildi, ölünce de ölmüş gibi olmadı. Bana gelen bir duygu bu. Ölüm haberini gazetede okuduğum zaman içimin burkuntusundaki acılık bana bir başka acılıktı; belki de tada benzer bir şey. Ölüm, ilk defa, uysal, yatkın, dostça yaklaşmıştı bana. Hamdi'li ölümün adeta bir lezzeti var gibiydi. Şiirlerinin tadı sinmişti belki ölüme de. Ama ne olursa olsun, bu marifeti göstermekte acele etmesine mahal yoktu. Hayatta, saçından tırnağına kadar vücudunu dahi düşünceye koşmuş olmanın sonsuz tembelliği içinde yaşamaya alışkın Hamdi'nin, ölüme gidişteki bu tazeliğini bir türlü akıl almıyor. En acele etmemesi gereken tek konu buydu.

Hamdi'yi ilk gördüğüm günü daima hatırlayacağım. Bundan otuz yıl önceki belki daha eski Ankara'nın taş lisesinde, şimdiki Yenişehir'e; fakat o zamanki deve dikenli tarlaya bakan bir sınıf odasında bize ilk dersini vermeye geldiği gündür o gün. O ilk dersten şu anda tek hatırladığım kırk beş dakika müddetle bize sadece Jokonda'nın ellerini anlatmasıdır. Benim sanata tutkunluğum Jokonda'nın ellerine o gün duyduğum aşkla başlar. Hamdi genç bir adamdı; ve elleri durmadan öpüşlere boğuyormuş gibi anlatıyordu. Zavallı Jokonda! Şimdi o ellerle yüzünü kapadı mı?

Onu ikinci defa, lisenin ek binalarından birinde bekâr odasında gördüm. Yerler gelişi güzel atılmış kitaplarla bir kitap mezarlığı gibiydi: Bir yığın garplı yazar. Bunlardan bir tanesini elime tutuşturdu ve "bunu mutlaka okuyup anlamalısın" dedi: Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri.* O akşam yabancı dil öğrenmeye başladım, kaldı ki Hamdi ile dostluğumuz da başlamıştı; asıl bunu tercih ederim.

Hamdi, benim için çok büyük bir adamdır. O bana, tabiatın bana verdiğinden biraz daha fazlasını vermiştir; bana benden başkalarını vermiştir. Bana tabiat üstü sevginin anahtarını vermiştir. O anahtarı ölünceye kadar kullanacağım.

Son görüşmemiz beş altı ay öncedir. Uzun bir süre, ama hayli uzun, birbirimize rastlamıyorduk bile; o bir şehirde ben bir şehirde, biraz da zamanın ve mesafelerin verdiği yabaniliğin, alışkansızlığın içinde, birbirimizi unutmuş gibiydik. Görüşmemiz de pek tatlı geçmedi zaten, fakat yine de kucaklaşarak ayrıldık. Siyaset denen şeytanın, en yüce duygularla ve mahz akılla kurulmuş dostlukları bile bozabileceğinden ilk defa o gün korkmuştum. Ama heyhat! Ölümü hatırlamamıştım.

(*Zafer*, 27 Ocak 1962).

TANPINAR

Nuri İyem

Bu güne dek, toprağa bıraktığımız dostları ölmüşlerimiz olarak anmıyorum. Benim için, onlar, sanki bir yerde, bir başka yaşamanın peşinde, günlerini geçiriyorlar. Bir daha onları göremeyeceğim halde, bu duygumu yitirmiyorum. Böylelikle dayanma, ölüm gerçeğine karşı bir direnme yordamını da bulduğumu bilirim.

Ama Hamdi Hocayı göremeden edemezdim. Galiba, O'nu görmek ve tanımak, evet tanımak mutluluğuna erenlerin hiçbiri, buna dayanamazdı.

Bizim için, anıdan başka bir şey daha olmayan, geçmiş gitmiş imparatorluğun, tâ içinden yetişmiş, nadir düşünürlerimizden biri idi o. O soydan gelebilenlerin sonuncusu Hamdi Hocadır halbuki, 1901'de doğmuştu. Ama bir sisin ardında kalan o gerçeği, o yaşanmış büyük gerçeği, duyabilmişti. Üstelik dehşetli çöküşü ile birlikte. Batı, O'nun için vazgeçilmez bir sorun olmuşsa; sebebini, o çöküşü kuvvetle duymuş olmasında aramalıyız.

Bir araştırıcı idi Hoca: En genç dimağlardan, çeşitli ailelere, topluluklara kadar, hayatımızın her yanı ve yâresinde, bir umut arayıcısı idi. O'nun içinde olup da, bizde de bulmak istediği ne idi? Ne arıyordu?

Paris'te sadece eskiden bulunmuş Türklere ait düşünceleri kovalamadı. Bugün epey kalabalıklaşan ressam ve diğer meslektekileri de yaşamaları içinde izledi.

Dönüşünde, Batı musikisini dinlerken buldum Hocayı. Ve hemen her gidişimde "Ne dinleyelim?" dediğini söylemeliyim. Eski musikimizi, büyük küçük bütün ustaları ile birlikte, şiirimiz gibi çok iyi bilirdi. Bir süre sonra mutlaka musikîmize yeniden değinecekti. Ama olmadı işte. Aziz Hocanın türlü düşünüleri arasında, bu da kaldı.

O, havada, rüya içinde bulunan bir idealist gibi görünmüştür çoklarına.

Oysa ki, hayret edilecek kadar sağlam ve doğru olarak gerçeği kuşatabiliyordu.

Hiçbir sakınca görmeden söyleyeceğim: Haşim'den, Yahya Kemal'den, bariz bir suretle ayrı idi. Benim umut dediğim de, buradan itibaren Hamdi Hocamızı kuşatıyordu. Hayatımızın türlü kademeleri içinde, bu umudunu görmek, gözleri ile görmek isterdi.

Bahtiyar sayarım kendimi; 1934'den beri O'nun talebesi olduğum için.

Akademideki kürsüsünden, "yaşadığımızın, yaşamakta olduğumuzun delilleri sizler olacaksınız, mes'uliyetinizi idrak edin" demişti. Bu sözlerinde, dolduracağım çileyi kuvvetle duymuştum.

O her zaman, bizler için bir kaynak, bir Tan pınarı idi. Günlük güneşlik bir yaşama sevinci içinde, ölüme, hayatın olmayan bir yönü olarak bakar, "zaman" üzerinde dururdu. O'nu idrak etmemiz için ne güzel kuşatıcı söyleyişleri vardır Hocanın. Bizim kuşağın bir tedirgin, bir huzursuz hali varsa, -Paris'tekilerin bile- Hamdi Hocanın talebesi olmalarındandır.

Anlatmakta, gerçekten âciz olduğum, fakat bir direnme ve yaşama gücü olarak daima ihtiyaç duymuş bulunduğum, O'nun muhteşem âlemini, birden yitirdim. Daha doğrusu, hepimiz yitirdik.

Artık kitaplarında, şiirlerinde, duygu ve düşünebilme gücümle, onu bir daha bir daha yaşamakla yetineceğim.

Türkler için, bu toplum için A. Hamdi Tanpınar bir yeniden doğmanın sağlam adımıdır. Bu milletin büyük dramını, etinde kemiğinde, duyu ve düşüncelerinde yaşamış, nadir insandı o. Zor buluruz böylesine insanı bir daha.

Bir eşini daha göremeyeceğimiz geniş soluklu insandı o.

Kinleri ve nefretleri içinde, türlü düzenbazlıkları ile gördüğü halde, tiksinmeden insanları sevebilen adamdı. İnsanlar bir yana ya, onun görüp de mâna ile her şeye bağlı, manevî değerleriyle zengindi.

Gözü tok bir derviş, olgun bir insandı. Eserleri, bu olgunluğun her alandaki sonuçlarıdır.

Türkiye'nin, kalbi insan sevgisi ile çarpan büyük çocuğu, gözlerini bir büyük bir uzun uykuya girmek için yumdu. Ardından kim ağlamaz ki? O'nu bir daha görmemek, katlanılacak, isyan edilmeyecek azap mıdır?

Türlü yorgunluğuna rağmen O'nun dinlenmeye çekileceğini, hiç mi hiç düşünememiştim. Boğulur gibiyim.

Seni saygı ile minnetle ve şükranla, içim yanarak daima anacağım, Aziz Hocam.

(*Hür Vatan*, 30 Ocak 1962).

AHMET HAMDİ TANPINAR

Melih Cevdet Anday

Son görüşmemizde, aşağı yukarı bir ay oluyor, Ahmet Hamdi Tanpınar'a, çok sevdiğim "Bütün Yaz" adlı şiirinin bir sözcüğünü, kitabında neden değiştirdiğini sormuştum. Kim bilir, her görüşmemizde o şiiri anmamdan belki de sıkılmıştır. Yenilerin, en yenilerin değil, bizim kuşağın, kendisini ıska geçtiği kanısında idi sanırım, bu yüzden de bütün şiiri üzerinde değil, şiirlerinden biri ya da bir kaçı üzerinde durulmasına, içinde belli belirsiz bir yadırgamanın gizli olduğu, ama görünüşte alçak gönüllüğe benzeyen bir sessizlikle bakardı. Gerçekten de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiiri, bizim yaşadığımız akımlar içinde, taşıdığı çeşitli nesneleri ivecenlikle kapmış götüren bir suyun hızından ayrı düşerek, nasılsa bir çalılığa, bir taşa takılıp kalmış, oracıkta tek başına direnen pırıl pırıl ama gözlerden uzak bir çiçeğe benzerdi. Böyle ozanca benzetmeli bir tümceyi yazmamın nedeni de, belki, şu anda kafamın onun kişiliği ile dolmuş olmasıdır. Nurullah Ataç olsaydı, "Edebiyat dışı kalmıştı" der geçerdi, öyle de dedi. Yalnız bizim kuşakla bizden sonrakiler için değil, Ahmet Hamdi Tanpınar, kendi kuşağı içinde de biraz öyle kalmıştı. Ancak bu durumu belirtmek, hiç de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanatını küçümsemek anlamına gelmez. Gerçekte Ataç da "Edebiyat dışı kaldı" derken, Tanpınar'ı övmek istemiş, gözlerimizi onun şiirine çevirmeyi düşünmüştü. Gününün bol bol söz konusu olan, ünü daha yaygın ozanları yanında, bir sessizlik, bir unutulmuşluk örtüsü içine kapanmış sanatçıların, çilelerini tek başlarına, üstelik bir ilgisizlik içinde sürdürüp götürmelerinde, sanata ve kişiliklerine inanç bakımından yüce bir yan vardır.

Bu türlü ozanlar bende sadece saygı uyandırmakla kalmamıştır, onları okuyup tanıdıkça, sanatın, şiirin, sanatçıdan, ozandan ne denli karşılıksız bir serdengeçtilik istediğini düşünmüş, buna varmanın eşsiz tadını düşlemişimdir; öyle ki, onca yıllık emek boşa gitse, bir başarıya erilmese de ne çıkar! Gerçekte sanatta başarıya ermek ne demektir? Üne sana ermek, çalışmanın ürünlerini top-

lama diye gösterilen şeyleri bir yana bırakırsak, sanatın sanatçıya sağladığı başarı, kolayca tanımlanabilen bir şey olmasa gerektir. Bugün düşünceleri, sezgileri, duyguları, az ya da çok etkilemiş bütün sanatçıların, ozanların yarınları üzerinde kesin yargılar vermekten bir ölçüde uzak durmalıyız. Çünkü zamanın neyi, ne biçimde yeniden değerlendireceğini şimdiden kestiremeyiz. Bir sanatçı, bir ozan, yaşadığı günün sanatına, şiirine karşı takındığı davranışla daha açığı, geçmişten gelip ileriye doğru giden ve bütün sanatçıların birer emekçisi bulundukları, çok yanlı fakat gene de ortak sanata kattığı ile vardır. Bu ise, bizim nerden, nasıl oluştuğunu kesinlikle bilemeyeceğimiz değişken güzel kavramı ile kolayca değerlendirilemeyecek bir çabadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sadece unutulduğu değil, beğenildiği günler de olmuştur. Ama Ahmet Hamdi Tanpınar bilgi, sanata inanç ve sabırla yüklü kişiliğinin koruyuculuğuna güvenmesini bilerek, sanatının ona vereceği mutluluğu da, belki sessizce, ama yaşamıştır sanıyorum. Gürültüden adının duyulmadığı dönemlerde hayranları arasında en katıksız aydınlar yer almışlardır. Özenle geçen yıl yayımladığı şiir kitabının çevresinde haklı bir ilgi, bir değerbilirlik toplandığını gördü.

Kitabı basan Hüsamettin Bozok, Tanpınar'ın provalar üzerinde yeniden değiştirmelere kalktığını, provaları evinde günlerce alıkoyduğunu söylüyordu. Gerçekten de Ahmet Hamdi Tanpınar, ilk yazdıklarından son yazdıklarına değin bütün şiirlerini bıkıp usanmadan bir daha, bir daha gözden geçirirdi. Buna bakıp da, demek o şiirler bitmemiş, olmamış, son biçimlerini almamış diye düşünmek pek ucuz bir yargı olur. Gerçekte o, eski olsun, yeni olsun, bütün şiirlerini, belki de doğrusu bir şiirini, değiştire değiştire her an yaşayan, şiirine bir canlı niteliği vermek isteyen, böylece zamanı sadece şiirlerinde değil, yaşamında da "yekpâre, geniş bir an" durumuna getiren bir ozandı. Sabahattin Eyüboğlu, Tanpınar'la gene o konuşmamız sırasında, "Hamdi'nin şiirinde zaman sorunu vardır" derken bir gerçeğe dokunuyordu.

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

Benim o çok sevdiğim "Bütün Yaz" şiirinde kitap basılmadan önce,

Sanki mehtaplı gecede
Hülyan, eşiği aşılmaz
Bir saray gibiydi bize

parçasının bir yerini değiştirmiş, o parçayı:

Sanki mehtaplı gecede
Hülyan eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize

biçimine sokmuştu. Bunun nedenini sorunca: "Sanki ile gibi'yi bir arada istemedim" dedi. Ben de daha sonra gelen "Hapsolmuş gibiydim bense" dizesindeki "olmuş"un, "Bir saray olmuştu bize" dizesine yeni giren "olmuştu" ile takışacağını söylemiştim. Kim bilir, o takışmayı yadırgadı ise, belki de şiiri yeniden düzeltmeye kalkacaktı.

Tanpınar'ın şiiri için "düşünce şiiri" diyenler vardır; doğrusu o deyimi pek anlamıyorum. Sonra, zaman gibi bir kavramı sık sık ele alıp istemesi, genel olarak duygularla, duyarlıklarla örülü şiirimizin içinde, onun şiirine felsefi diyebileceğimiz bir görünüş veriyordu. Sözcüklerle bıkıp usanmadan uğraştığını bilmemiz de, onun böyle bir özelliği olduğu kanısını oldukça güçlendirir. Ancak, özenle son yıllarda onu sık sık yatağa düşüren hastalığının bir ateş nöbetini anlatırken, arkadaşlarından birine, "Ateşim kırka kadar çıktı da bir mısra bile gelmedi" demesi, esini (ilhamı) yadsımadığını, tersine ona çok genç bir ozanın, ya da ağu (zehir) kullanan bir takım Ondokuzuncu yüzyıl Fransız ozanlarının düşkünlüğü ile düşkün olduğunu, böylece şiiri, us yolundan değil, gene de gizleri bilinmez kaynaklardan rastlantılarla çıkarmak istediğini gösterir, diye düşünüyorum.

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

(*Yeditepe*, sayı 56, 1-15 Şubat 1962, s. 3).

YİNE TANPINAR

Ahmet Muhip Dranas

Yazık olsun! Hepsinin, ölümlerinden sonra değerini bileceğiz. Haklarında, on yıl, yirmi yıl, otuz yıl, kırk yıl haksız yere susmuş kalemlerimiz birden bire boşanacak, ardlarından en içli ağıtlarımızı yazacağız; "kadrini ilâ" etmek için elimizden geleni yapacağız. Bunu yaparken bir taraftan da, kendimizi beğendirmeğe, ne vefalı olduğumuzu belirtmeğe, anlayışımızın genişliğini buldurtmaya, okuyucuyu zorlayacağız.

Yaşarlarken, yalnızlıklarının kapılarını çalmadığımız, hattâ sokaklarından geçmediğimiz fakat öldükleri günün ertesinde evlerinin önüne "ah ve vah" ile doluşuverdiğimiz bu adamlar, yas gösterilerinden de belli ki, karınca kaderince iyi ve faydalı işler görmüş kişilerdir. Gerçi, tabutlarının peşine takılan kalabalığın daha az ya da daha çok oluşu, gördükleri işlerin büyüklüğü ve karşılıksızlığı nisbetine göre ayarlı değildir; ama ne de olsa, hayatta gördükleri vefasızlıkla az çok ters orantılıdır. Hulâsa, kazançsız işlere adanmış yaşamaların tek ödülü, tabutunun arkasına toplayabileceği bir kalabalıkla, hakkında, üç beş gün sürecek bir yazı çizi sağlayabilmek oluyor. Yazık olsun!

Yaşarken bu adamların sevilmeye, anlaşılmaya, ilgilenmeye, şevklendirilmeye hiç mi ihtiyaçları yoktur, olur mu böyle şey? Düşünce adamına, sanat adamına; insanlığı bilgilendirmeye ve yüceltmeye, yaşamayı manalandırmaya ve güzelleştirmeye yönelik uğraşların adamlarına sevgiden, ilgiden, anlaşılma zevkinden ve bir de şevkten başka ne verebilirsiniz, ki ona gönülsüz olsun. Bunları, Ahmet Hamdi Tanpınar dolayısıyla düşündüğümü belirtmeliyim.

"Yazık olsun" esef ve pişmanlığının ilk oklarını kendi kalbime saplıyorum. Hoca olarak, dost olarak, usta olarak ondan edindiklerimin karşılığı yüzde yüz zimmetimde. Hayatta ödeyemediklerimin başında Tanpınar'a olan borcum gelir. Başkalarının, Hamdi'ye ve onun gibi nicelerine olan borçları, benim bu zimmet suçumu hafifletemez. Son görüşmemizde saklamaya özendiği bir gücenir-

likle bunu ima da ettiydi bana. Öyle ya, şiirlerini, kocaman estet ve münekkit geçinir bir zat, hem de arkadaşı ve bu arkadaşı ve kuşakdaşı, gülünç bir bilgiçlikle küçümser, en yakın bir dostu sadece anlamsız bir övgüye benzer, falan veya filan ya susar, ya susmaktan beter bir hoşbeş zoru gösterir... se elbet Hamdi de, eşi dostu, şairi yazarı, edebiyatçısı, tenkitçisi, hepsinden, matlup hanesi ağzına kadar dolu olarak, ölüp gider.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türk şiirindeki yerini, Türk şiirinin bugünkü gelişmelerindeki rolünü kimse anlamış ve belirtmiş değildir. Oysa ki, Malaparte'nin, insanı, eski Yunan yaratmıştır, demesi gibi bizde de garplı şiir anlayışını Hamdi yarattı dense yeridir. Bırakın onu, Yahya Kemal'in *kolosal* fakat kaba yapılı arınık fakat yalınkat şiiri yanında Hamdi'nin küçük, ufak dengeli, kibirsiz fakat mesafeli şiiri, kuytulukta gizlenmiş kadîm Yunan harabesi gibi her göze görünmemiş ve fazla aranıp dile getirilmemiştir.

Ah! Bir gün fırsat elvermeli, Hamdi'ye olan büyük borçlarımız ödenmeli.

(*Zafer*, 3 Şubat 1962).

HAMDİ HOCA

Nuri İyem

Artık Hamdi Hocayı görmek, sözünü sohbetini tatmaktan yoksunuz. Şimdi eserleri ve anılarımızda kalanı ile onu kuşatmaya zorunluyuz. Çevremde onu sevmeyen görmedim. Hele, şu buruk gerçekten sonra, hepimiz yanıyoruz: "Meğer ne çok severmişim", bu sözleri her gördüğüm insandan duyuyorum.

Başkalarından da duydum, fakat asıl kendi kanılarıma dayanarak söylüyorum; onu anlayabilmek çabasını gösterenler, iyi ve güzel dersler alırlardı Hamdi Hocadan.

Hamdi Hoca için, yaşamak önemli idi. Bu yüzden, önce inanıp sonra reddiye yazdığı hiçbir düşünü görülmezdi kendisinde. Gelişir, serpilirdi durmadan. Nedir ki temel inançlarını yitirdiğini hiç görmedim.

Çoğu kimseye rüyalar içinde bir idealist gibi görünmüştür. Oysa; gerçeği, yaşadığı evren içinden doğru olarak kuşatırdı. Ne Ataç gibi bir düşünüden ötekine çarpa çarpa giderdi, ne de Yahya Kemal gibi yapacağını yapmış bir insandı. Tükenmemişti aslâ.

Ataç, Hamdi Hocayı anlardı, anlardı ama kınardı da; onu kendi safında göremediği için.

Hamdi Hoca, hiçbir zaman kimsenin safında olmadı. Ahmet Haşim'den ve Yahya Kemal'den açıkça ayrılırdı. Ama, Ahmet Haşim'e ya da Yahya Kemal'e, bir sevgi ve saygı duyardı. Daima yücelterek överdi onları. Yalnız bu halini, derinden kuşatabilenler, Tanpınar'ın - şiirlerini anlamasalar bile - bir başka dünyası olduğunu görebilmişlerdir. Yeniden var olabilmek için, neleri idrâk etmemiz gerekir? Hangi temelden bu kalkınma olabilir? Ne yazmış, ne söylemişse hepsinde bu duyu ve düşünceleri, yaşanan birer gerçek olarak gözlerimizin önüne sermiştir. O, çöküşümüzü, imparatorluğun ta içinde hazırlana duran çöküşümüzü, 1901'de doğmasına rağmen âdeta yaşamıştı. Batıya hangi zorunlulukla

yöneldiğini anlamamız gerekir. Ne falan sanatçının, ne de şu devrin etkisi altında kalacak insan değildi.

Bir geçmiş devrin hasreti içinde olmaktan çok, bir sağlam geleceğin hasretini, umudunu izledi durdu.

Nasıl yürekten pek az kimseye küsmüşse, belli başlı düşünürlere de açık olmakla beraber, insanî duyu ve düşüncelerine uygulayamayacağını kaldırır atardı.

Ne saklayayım; benim için Hamdi Hoca, 1934'den beri, ihtiyaç duyup dünyasına koştuğum büyük bir insandı. Ondan bir yaşama ve direnme gücü aldığımı söylemeliyim. Ne yazık, ne yazık, bırakacağı birçok duyu ve düşünceyi birlikte götürdü.

Onun yokluğunu giderecek eserleri kaldı kalmasına, ama o dostluğun kendine has çeşnisi vardı. Gücüm yetmiyor onun varlığının önemini anlatmaya. Tan pınarını hiç tüketmediği halde nice aramam? Nasıl yanmam?

(*Yeditepe*, sayı 56, 1-15 Şubat 1962, s. 8).

BİR KİTABIN HİKÂYESİ

Hüsamettin Bozok

Tanpınar ilk şiirlerini Mütareke yıllarında (1921) *Dergâh* dergisinde yayımlamaya başlamıştır. Bu kırk yıllık süre içinde bir şiir kitabı çıkarmaktan daima kaçınmış ve belki kendisine yapılan teklifleri de hep geri çevirmiştir. Bu, onun, şiirleri üzerinde nasıl alışılmadık bir titizlikle durduğunu gösterir. Gerçekten de Tanpınar, çok zaman önce yazmış olduğu bir şiirin, yıllar geçtikten sonra yalnız mısraları üzerinde değil, bazan kelimeleri üzerinde de usanmadan düşünür, onları, bitmemiş, tamamlanmamış, en güzel şeklini henüz bulmamış sayardı. Kendisi için, bütün yazdıkları, olgunlaşma yolunda kaleme alınmış birer taslaktı. Bir şiir kitabı yayımlamaktan çekinmesi, kaçınması, hattâ ürkmesi de bu yüzdendi. Onca, en kıvamını bulmuş, kesinleşmiş bir şiiri bile, belki bir gün yeni bir düzeltmeye yol açabilirdi. O halde onu, bugünkü yarım kalmış, haliyle, bir kitap sayfasında niçin dondurmaya kalkmalıydı. Şairin bu kaygısına küçük bir örnek vermek gerekirse, en ünlü ve en güzel şiirlerinden biri olan "Bursada Zaman"ın yıllar boyunca uğradığı değişikliklere göz atmak yeter. Bu şiirin daha önce antolojilerde çıkan mısraları, *Şiirler* kitabında az veya çok değişmiş, şairin elinde daha başka kalıplara sokulmuştur. "Sanki bir hâtıra serinliğinden" mısraı kitapta "yüzlerce çeşmenin serinliğinden" olmuştur. "Yekpâre bir anda gün, saat, mevsim" mısraı "Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim" olmuştur. "Çınlıyor bu eski zaman vehmiyle" mısraı "Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle" olmuştur... "Şanlı menkıbesi binlerce erin" mısraındaki "menkıbesi" sözcüğü "hikâyesi" ile yer değiştirmiş, "Sesi arşa çıkan hengâmelerin" mısraı "Sesi nabzım olmuş hengâmelerin" olmuştur, vb..

Hatırımda kaldığına göre 1958 sonlarında veya 1959 başlarında bir gece ve gene yanılmıyorsam, Aliye Berger'in bir toplantısında karşılaşmıştık. Misafirler pek çoktu, herkes ayakta oradan oraya dolaşıyor, yiyip içiyor, birbiriyle konuşuyor, bir salondan ötekine yer değiştiriyordu. Tanpınar, o hengâme içinde, şiirle-

rini artık bir kitap halinde bastırmak istediğini ve bu işi de Yeditepe'ye seve seve bırakacağını açıkladı. Çok içten konuşurdu ve o gece de öyle konuşuyordu. Tatlı tatlı omuzumu okşuyor, o kalabalık içinde ötekiyle berikiyle çene çalmaktansa bu kitap işinde derinleşmek üzere benimle konuşmayı tercih eder görünüyordu. Hattâ bir ara "gel editörüm" diye benimle karşılıklı bir fotoğraf çektirmeyi bile ihmal etmemişti.

Tanpınar'ı, uzun yıllar sabırlı bir bekleyişten sonra bu karara götüren sebepler üzerinde durmak gerekli midir, bilmiyorum. Belki bilmediğimiz birçok sebepler vardır veya yoktur. Eğer mutlaka bir sebep aranacaksa, büyük bir saygı ile bağlı bulunduğu Yahya Kemal'i o sıralarda kaybetmiş olması ilk akla gelenler arasında olacaktır. Belki kimseye söylemediği, hattâ kendi kendine bile itiraftan çekindiği bu ölüm, böyle bir karara götürmüştür onu. Kim bilir..

Kitabın adı "Ne İçindeyim Zamanın" olacaktı. 16 şubat 1959'da karşılıklı olarak imzaladığımız yazılı anlaşmada kitap bu adı taşıyordu. Nitekim daha sonra, çıkıncaya kadar da bir müddet böyle ilân edildi. İlkin bütün şiirlerini bu kitapta toplamayı düşünmüştü. Sonra, yalnız hece vezniyle yazdıklarını almak istedi. Serbest ölçü ile yazdıklarını da ikinci, başka bir kitapta toplayacaktı. Bu kitaba bir ad da düşünmüştü..

Kitap üzerinde çalışmalarımız bu kadar kesinleştiği halde onun içinde hâlâ bir kararsızlık tohumu vardı. Bunu seziyor ve zaman zaman filizlendiğini görerek de üzülüyordum. Bu kararsızlıklarını ufak tefek davranışlar halinde ortaya da çıkarıyordu. Müsveddeler matbaaya verilip de ilk kolon tashihleri alınınca, bunlar kendisinde on beş gün kalmalıydı. Bunu en baştan şart koşmuş, hattâ anlaşmaya bile koydurmuştu. Kolon tashihleri üzerinde günlerce düşünüp, yazıp bozmanın tadını çıkarmak istiyordu. Matbaaların teknik zorunluluklarını bildiğim için, işi sürüncemeden kurtarmak amacıyla, ben de anlaşmaya şu karşı şartı koydurdum: Bu on beş günlük süre bittiği halde tashihleri iade etmezse, eserin orijinal ilk müsveddesini esas tutup - ama gene yanlışsız olarak - kitabı bastıracaktım. Kitap matbaaya verildiği zaman bu on beş günlük zaman iki aya kadar çıktıydı. Bu arada asistanı, birkaç defa bana kadar gelmiş, "Hocanın şunu istediği, şunu istemediği" veya "Tashihleri şunun için geciktirdiği, ancak şu gün şu saatte muhakkak teslim edeceği" bildirilmişti..

Tanpınar 1959 mayısında uzun bir Avrupa gezisine çıktı. Sanırım bir yıldan fazla da Paris'te oturdu. Kendisi burada olmadığı zaman kitabın basılamayacağına iyice inandığım için beklemeyi daha uygun buldum. Onun bu gecikmeden ayrı bir tad aldığını biliyordum. Şair mizacına saygım da büyüktü. Sessizce memlekete dönüşünü bekledim.

Avrupa'da iken kendisinden bir kaç mektup aldım. Bunlardan ikisinde, o sıralarda satışa çıkan *"Şiirimizin Dört Ahmedi"* adlı bir kitaptan duyduğu üzüntü-

yü belirtiyor, istersem, bu izinsiz baskıyı noter eliyle protesto edebileceğimi yazıyordu. Aynı mektupta, İstanbul'da bulunan kardeşine bir vekâletname gönderdiğini söylüyor ve "Beraberce noterim ve dostum Hamdi Selçuk Beye gidin, meseleyi konuşun" diyordu.

Bu meselenin onu bu kadar derinden üzeceğini tahmin etmemiştim. Bana yazdığı mektupta şöyle diyordu: "Hüsam kardeşim, mektubunu aldım. Tabii çok canım sıkıldı. Bu kitap (yani basacağımız şiir kitabı demek istiyordu) benim için kitaptan başka bir şeydir". Evet, kendisi, çok güzel bir anlatım biçimi bulmuştu: Bu, bir kitaptan başka bir şeydi onun için. Bir hayat serüveni, ömrünün son bir iki yılını, gece ve gündüz tıka basa dolduran, kaçınılmaz ve vazgeçilmez bir şeydi. Bu uğurda ne uykusuz gecelere, ne düşündürücü saatlere katlanmazdı ki.. Mektuplarında da bunu kolayca belli ediyor, bu şiir kitabının baskısı işinde ne kadar inceden inceye düşündüğünü ve teferruat üzerinde kendini nasıl boş yere yorduğunu açıkça gösteriyordu:

Hotel de Versailles, Boullevard de Montparnasse, Paris 15

7.9.1959

Aziz kardeşim ve dostum,

Seyahate çıktığım gündenberi sana yazmak istedim. Fakat olmadı. Belki hastalığın tesiri, belki de iklim değiştirmenin, bilhassa mânevi havayı değiştirmenin neticesi. Bu iki ay içinde hiçbir ehemmiyetli mesele ile meşgul olamadım. Kütüphanelerde, müzelerde otomatik vesika çalışmalarından başka bir şey elimden gelmedi. Şimdi yavaş yavaş açılmış gibiyim. On günden beri Paris'te kendim olarak çalışmaya başladım. İşte bu çalışmanın içinde, onun heyecanıyla bu selâmı gönderiyorum.

Seyahatimin şimdiye kadar olan kısmından memnunum. Paris, Londra beni ayrı ayrı yakaladılar. Şimdi artık alıştım. Mukavelemize göre kitabın çıkma zamanı yaklaşıyor. Ve bu beni çok düşündürüyor. Dinlenmenin, birtakım abes para işlerinin arasından çıkmanın verdiği bir sükûnetle kitaba bakıyorum, onu gözümün önünde tutuyorum, doğrusunu ister misin pek beğenmiyorum, hattâ korkuyorum. Bana bir kitap haysiyetiyle tamamlanmamış, birtakım itinalara, daha mahiyetlerini bilmediğim dikkatlere, hülâsa üzerine bir müddet kapanmaya muhtaç gibi geliyor. Şiirlerimin aleyhinde bulunduğumu sanma. Bu iç takvim yapraklarını daima kendileri olarak aldım ve sevdim. Hacı Bayram'ın şiirindeki şehir gibi onları söylerken ben kendimi yaptım. Şimdi öyle ki hangimiz hangimizin çocuğuyuz pek bilmiyorum. Fakat hayatlarından ve bilhassa kitap denen toplu hayatlarından daha ziyade benim mesul olduğum aşikâr. Kitap bütünlüğü mühim bir şey. Bunu sen benden iyi bilirsin. Hülâsa bir daha gözden

geçirmem, tasfiye edilecekleri tasfiye etmem, değiştirilecekleri değiştirmem, değiştiremeyeceklerime razı olmam lâzım.

Ne yapabiliriz. Zannetme ki büsbütün bırakmayı teklif edeceğim. Bu şiirlerin çıkmasını istiyorum. Yerlerine yenileri gelecekler. Onlardan kurtulmam benim için en büyük sıhhî şart. Fakat en iyi şartlar altında, mümkünün en iyisiyle olmasını istiyorum. Hatırıma üç şey geliyor: 1) Gelecek seneye, dönüşüme bırakmak. 2) Nisana veya mayısa bırakmak. 3) Mutlaka yakında çıkması lâzımsa kânunu saninin ortasında çıkarmak.

Birinci şartı kabul edersen büyük bir mesele yok demektir. Ben haziranda döneceğim. Allah izin verirse kitap gelecek teşrini sanide çıkar. (Tasavvurum budur, asıl bunu tercih ediyorum). Bu olmadığı takdirde neşrinden bir buçuk ay evvel müsveddeleri bana göndermeni (yani dizgi provasını) rica edeceğim. Bu takdirde de mayısı beklemeyi, yahut nisanı beklemeyi fazla görürsen o martı da kabul etmezsen, hiç olmazsa kânunu saninin on beşinden sonrayı kabul et. Ve kânunu evvelde dizgileri bana bütünüyle gönder. On beşinde bütün değişiklikleriyle elinde olur.

... Aziz Hüsamettin, bütün bu olanlar, benim isteğimle olmamış şeylerdir. Buna emin ol. Adresimi yazıyorum. Mektubunu beklerim. Yanlış yazdım, sabırsızlıkla bekliyorum diyecektim. En iyi hal tarzını seçeceğine eminim. Ayrıca da verilmiş sözüm var. Yalnız kitabın her zaman senin olduğunu düşün.

Hasretle, muhabbetle gözlerinden öperim kardeşim, efendim.

A. H. Tanpınar
(Fikret'e ve dostlara selâm)
(Silintileri affet).

*

Aziz kardeşim ve dostum,

1.3.1960

Sana yazmakta biraz geciktim . Dört Ahmet'lerin macerası sinirlerimi öyle bozmuştu ki.. Şair olduğuma nerede ise esef edecektim. Halbuki şiir, insanlardan sonra, belki de beraber, tek sevdiğim şeydir.

Mart geldi. Kitabı ne yapacağız? Adalet şüphesiz sana söylemiştir. Kitabı eylül sonuna çıkartmamız çok iyi olacak. Hem ben İstanbul'da olurum, sana yardım ederim. Tashih işi mühim iş. Hem de elimdeki manzumeler biter; değişecekler değişir. Bilirsin başka memleketlerde müsveddelerin kendisi, yani provalar böyle birkaç ay muharrirde kalır. Hangi şartlarla çalıştığımızı bildiğim için bittabi böyle şey mevzuubahis değil. Yalnız daha bence kitap, şeklini bulmadı. Bu sene dershaneden mektepten uzak, şiirle başbaşa kalmak fırsatını buldum. Bu bende birtakım şeyleri tazeledi. Hem de devam ederken kesmiyelim, diyorum.

... Mutlaka bu bahar çıkmasını istiyorsan bana derhal bir mektup yaz. Ve sen de elindeki müsveddeleri matbaaya vermiye hazırlan. Ben sana bir hafta içinde yani Mart 12'ye kadar -yahut mektubunu aldıktan bir hafta sonra şiirlerin sırasını, sayfa adetlerini, kısımları ve değiştirdiğim yerleri, yeni bir iki şiirle beraber gönderirim. Böylece mabaaya verilir. Provaları Paris adresime gönderirsin. Ben mukavelemiz esasınca on beş gün sonra iade ederim. Doçentim Faruk, Doktor Niyazi Akı beraberce tashihe bakarlar. Harfleri sen tâyin edersin. Ve mümkünse Kutsi'nin yahut Adalet'le Mehmet Ali'nin (daha iyi olur) reyini alırsın. Tashih çok mühim iş olduğuna göre iki takım prova gönderirsin. Ben birini tashihi yapacak olan Faruk'a, öbürünü sana değişmelerle beraber iade ederim.

Böylece nisan onda kitap çıkar, on veya on beş... Orası İstanbul'daki çalışmaya bakar.

Aziz Hüsam, seni çok severim. Çok müşkül zamanımda bu kitabı almıştın. Yalancı çıkmak istemem. Fakat bu baharda çıkacaksa behemehal bu şartlarla çıkmasını da isterim.

Şimdi fikrimi bir daha söyliyeyim: Sen bu sene epeyce kitap neşrettin. Beni dinlersen sonbahara bırak... Bir kitapçının muharrir veya şaire müsamahası gerekir. Ayrıca da mesuliyeti onlarla paylaşması bana daha mâkul görünüyor. Her şekilde bana cevabını bildir.

En samimi hislerle, en derin, dost temennileriyle gözlerinden öperek.

A.H. Tanpınar
26 Ocak 1961 Cuma

(*Yeditepe*, sayı 56,
1-15 Şubat 1962, s. 9-10).

BİR YILDIZ DAHA

Halide Nusret Zorlutuna

Türk edebiyatı göklerinde bir yıldız daha söndü. Bir yıldız ki yıldızlara benzemez, bir yıldız ki, bıraktığı boşluk belki asırlar boyu doldurulamaz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, muhakkak ki büyük bir şairdi: Manzumelerinin her mısraı ile şair; romanlarının her satırı ile şair; kalbi ile, kafası ile bütün varlığı ile şair.

Ahmet Hamdi; İstanbul'u candan seven; eski, gerçek İstanbul'u; bütün zevki, sanatı, geleneği, kültürü... Bütün maddesi ve mânâsı ile duymuş olan şairdi. Sadece İstanbul'u mu?... Hayır! Müslüman Türk şehirlerinden birçoğu; camileri, türbeleri, evliyaları ile; bütün tarihi ve efsanesiyle; eşsiz sanat eserleri ve erişilmez mânâları ile, pırıl pırıl, Hamdi'nin mısralarında, yaşar.

Sevgi ve iyilik dolu kalbi, şimdi göğsünün altında çarpmaz olmuş. Ne çıkar?... O kalb onun mısralarında, onun eserlerinde daima gümbür gümbür çarpacak ve duyan kalbleri şevk ve heyecanla çarptıracaktır. Yetmez mi?..

Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.

Ahmet Hamdi Tanpınar; bütün ömründe, yalnız Bursa'yı bir renk, ışık ve nağme cihanı halinde bize sunan şu iki mısraı yazmış olsaydı gene "Büyük şair" diye edebiyat tarihimize geçirdi.

Arkadaşları arasında benim kadar eskisi yoktur sanırım. Tanışıklığımız yarım asrın gerisinde başlar. Rahmetli babam Kerkük Mutasarrıfı iken, rahmetli babası orada Kadı - yani Hâkim - imiş. İkimiz de dokuz-on yaşlarında çocuklardık amma, o zamanlar, bilhassa oralarda, kız çocuklarla erkek çocukların arkadaşlık etmesi âdet olmadığı için, arkadaş olamamıştık.

Sonra, üniversitede karşılaştık, Mütareke yıllarında, Kerkük'teki tanışıklığımızı bana o hatırlatmıştı.

Ne kadar halîm selîm, ne kadar gösterişten uzak; ilme, sanata, memlekete ne kadar âşık ve nasıl "Efendi", bir insandı! Tepeden tırnağa "Efendi".

Hamdi ile 1946'da Maraş'ta bir görüşmemiz olmuştu. O zaman o, Maraş milletvekili idi, kocam da Kolordu Kumandanı. Kahraman şehrin, "Kurtuluş Bayramı"nı hep birlikte kutlamıştık. Orada, samimî bir üzüntü ve bezginlik içinde bana söylediği şu sözleri hiç unutmadım:

"Sokak politikası, kahvehane politikası yapıyorum kardeşim ve bundan nefret ediyorum. Benim işim değil bu".

Hiç şüphesiz onun işi değildi. Sonra, üniversite kendine yakışan yeri oldu ve o hava içinde, öyle sanıyorum ki bahtiyar oldu ve bahtiyar öldü. Amma çok erken. Bir sıra adamı için değil belki, fakat Ahmet Hamdi Tanpınar için çok erken!..

Elden ne gelir ki?.. Hak'dan rahmet dilemekten gayri?...

(*Düşünen Adam*, 8 Şubat 1962, s. 9).

AHMET HAMDİ TANPINAR

Hilmi Ziya Ülken

Çok değerli bir şair, bir nesir üstadı, bir romancı, bir edebiyat tarihçisi ve bir münekkit, bütün cepheleriyle bir sanat adamı, günden güne olgunlaşan eserinin dünyasını örerken, ansızın aramızdan çekildi. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu dermansız bedeninin içinde bu son derecede canlı ruh artık bir daha ince nükteleriyle meclisleri dolduramayacak, bir sır tevdi eder gibi mahrem ve gönülsüz şiirlerini okuyamayacak, ama biz insanlar onun eserini kana kana paylaşacağız.

Cigaranın sararttığı ince dudaklar hayatın gülünçlüklerini bir cümleye sıkıştırmak için açılmaya hazır, sizde utançla neşe arasında bir duygu uyandırırken alnının derin kırışması bu içinden çıkılmaz yaşama bilmecesinin sırları önündeki hayret ve endişeyi sizde, hepimizde doğurmuyor muydu? İç kıvrantısı ve zekâ parıltısı onda yan yana idi: Bu kıvrantıdan kurtulmak için zekâ bir hayat sevinci, hattâ epikuriyen hazzı şekline bürünmekten çekinmezdi. O bir camdan seyredilen peyzaj gibi dümdüz vazıh ruhlardan değildi, ama onların hasretini çekerdi. İç dünyası kat kat içiçe idi, labirent gibi ilerledikçe derinleşir, kıvrıla kıvrıla bizi çıkılmaz bir çölün ortasında bırakır gibiydi. Fakat eseri bambaşkaydı: Orada billûrlaşan arzuların pırıltısı, sularda seyredilen bir yüzün kaçıcılığı ile karışır, rüya hayatın içine sokulur, buruşuk ve buruk hayatı tatlılaştırır, bu çetrefil ve dikenli yol "rüzgârda uçan tüy" haline gelirdi.

Sembolizm

Sembolizm ilk defa onda bir nazariye olmaktan çıkmış; şairin konuşma dili haline gelmişti. Sembol artık ne "teşbih" ne "istiare" idi. Gündelik dile çevrilemeyen iç dünyasının bütün ifade edilemez sırlarını ifade eden yeni bir lisan olmuştu. Bu iç kıvrantısını, rüya ile gerçeğin temasa geldiği bu ruh kâinatını yaşamayan, zekânın ışığı ile onların parıltısını göremeyenler için sembolizm bir devrin modası veya nazariye gibi görünebilir. Böyleleri Ahmet Hamdi'yi anlayamazlar fakat Ahmet Hamdi onları anlardı. Çünkü zekânın ötesinde ruhu oldu-

ğu için bu ışıkla ruhun harikalarını aydınlattığı gibi zekânın aşağısındaki şeyleri, gündelik dört köşe hayatı da görürdü. İç dünyanın dramını yaşarken istihzasının ince silahı ile kendini kör ve katı gerçeğe karşı korurdu. Yaşama sevinci onda o kadar basit ve kolay taşmıyordu. Hiçbir zaman Verlaine'e hayran olamadı. Valéry'nin hayal mimarlığına bayıldı; fakat eğer, zekâ ve hissi iki kanat gibi kullanacak kadar olsun iç kıvrantısını dindirmiş olsaydı Baudelaire onun hakikî üstadı olabilirdi.

İkilik

İki Hamdi vardı: İfade edilemezi yaşayan ve gerçeği mühendis gibi gören. Birinde şair ötekinde muhakemeci idi. İkincisine geçtiği zaman hâdiseleri berraklığı ile görür ve bir kadı gibi muhakeme ederdi. Şair ve âlim iki şahsiyeti bu iki insanı paylaşmış olduğu zaman onu rahat rahat takip edebilirdik. Fakat bazan bu iki insan yanyana gelir ve boğuşurdu. Aynı hikâyede, aynı nesirde iki dünya görüşü, iki stil birbirini kovalar, şairden muhakemeciye geçiş bizi şaşırtırdı. Bazan da üçüncü bir Hamdi beliriverir: Hâdiselerin katılığından rahatsız olan şair kendi gündelik varlığına ve dünyaya istihzanın acı neşterini batırır, yumuşak lâtifeden hicve kadar bunun her çeşidini kullanırdı.

Ama ayrıca sosyal hayatta da iki Hamdi vardı: Biri kılıksız öteki şık, biri perişan öteki muntazam, biri kanaatkâr öteki haris, biri rahatına düşkün öteki son derece çalışkan, biri zayıf ve dermansız öteki kudretli ve iradeli. Bu iki Hamdi sanki ruhla beden gibi yanyana yaşar, birbiriyle dövüşür, bir türlü âhenge giremezdi. Aynı ikilik yakınlarına karşı son derece bağlı, vefalı ve sorumlu olan Hamdi ile kendine karşı bile alâkasız, kayıtsız Hamdi arasında da görülmez miydi?

Çatışma

Ama bu iki Hamdi ve onların savaşı olmasaydı, her biri birer pırlanta olan eserlerinden mahrum kalırdık. Sanatkâr, iç kıvrantısı içinde "huzur" arayan ve bu serapta hayalinin âbidesini ören insandır. Dermansız bir beden ve canlı bir ruh! O bu bitkin atı son hızıyla koştururken yarı yolda kapaklandı kaldı. Ne mutlu bu süvariye! Daha yeni mezun olmuş Erzurum Lisesi edebiyat muallimliğine tayin edilmişti. Uzun bir yolculuktan sonra bitkin, Lise müdürünün odasında koltuğa çöktüğü zaman, müdür Cevat Dursunoğlu şöyle sormuştu:

- Ne düşünüyorsunuz Hamdi Bey?

- Tekaütlüğüm ne zaman gelecek diye düşünüyorum. Hayat yükü ve beden bitkinliği çatışmasının acılığını bundan tatlı ifade etmek mümkün mü? Dursunoğlu, Hamdi'ye o dakikada âşık olmuştu. Bu derin duygulu ve geniş anlayışlı insana hepimizin sevgisi onun gibi eski ve köklüdür.

(*Vatan*, 9 Şubat 1962).

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Mehmet Kaplan

A. H. Tanpınar'ın eserlerinde "zaman meselesi" çok mühim bir yer tutar. O, hemen hemen her şeyi, mekânı ve cansız eşyayı dahi - Türkçenin en güzel şiirlerinden biri olan "Bursa'da zaman"ı hatırlayınız - zaman ile münasebeti bakımından ele alır. Şiirlerinde, hikâyelerinde, romanlarında, ilmî araştırma ve denemelerinde, insan hayatının bu temel mefhumu, en mücerret şeklinden en müşahhas tecellilerine kadar binbir görüşü içinde karşımıza çıkar. 1954 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika olunarak, son günlerde kitap halinde basılan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanında da "zaman" gerek sembol, gerek hayat manzarası olarak ön plânda bir yer işgal ediyor.

Fakat yazarın burada, "zaman"a bakış tarzı, diğer eserlerinden tamamıyla farklıdır. Tabir caizse, bu romanda "zaman"ın karikatürü yapılmış, çarpık aynalardaki acayip akisleri tasvir olunmuştur. Bergson'un felsefesinde olduğu gibi "zaman"ı bir akış, bir "süre" telâkki eden Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevreleri canlandırmaya çalışıyor.

Bu donmuş veya parçalanan bir saat gibi çığırından çıkmış olan zamanın esas kahramanı, Türk cemiyetidir. Yazarın asıl gayesi, Türk cemiyetinin son elli yıl zarfında, nasıl donmuş bir hayat şekli ile onu gülünç şekilde aşmak isteyişini anlatmaktır. Eser, buna göre başlıca iki veya aradaki geçiş devrini de hesaba katarsak, üç kısma ayrılmıştır.

Romanın kahramanı Hayri İrdal'ın çocukluk yıllarına rastlayan birinci merhalede - bu devir istibdat devridir - insanlar bir Şark ortaçağının masal havası içinde yaşarlar. Yaşanılan gerçek zaman ile insanların kapalı bir kavanoza hapsedilmiş gibi yüzdükleri masal atmosferi arasında tam bir tezat vardır. Hepsi de kendilerini musallat bir fikre kaptırmış olan bu insanların gerçek ile hiç bir ilgileri yoktur. Duyuları dış âleme kapalı olduğu için, şuurlarına acayip bir takım

hayaller, rüyalar, ümitler, yani gayrişuur hâkimdir. Hayri İrdal onların bu durumunu şu cümlelerle anlatır:

"Onların, gördükleri, elleriyle yokladıkları, duygularına cevap veren şeylere herkes gibi inanmamaktan başka hiç bir günahları yoktu" (s. 44).

Fakat hayat karşısında işlenilebilecek en büyük günah bu değil midir? Bütün Şark asırlarca gözlerini dış dünyaya kapayarak, kendisini gayri şuurun icat ettiği bir masal âlemine kaptırmamış ve bu yüzden gerçek âlemde değişen zamanın farkına varamayarak bindiği geminin paramparça olduğunu görmemiş midir?

İkinci merhalede, yani II. Meşrutiyet devrinde ve Birinci Dünya Harbinden sonra, imparatorluk tamamıyla dağılmış, fakat insanlar yine de yaşadıkları çağın vazıh şuuruna ulaşamamışlardır.

Romancı bu merhaleyi kahvehane ve İspirtizma Cemiyeti sahnelerinde çok güzel tasvir eder. Dış dünya, eski masallarda olduğu gibi, burada da, irreel bir hayal âlemi şeklinde görünür. Fakat bu esnada masal çok abes bir rüya şekline girmiştir. Hayri İrdal, bu sıralarda duyduğu ruh halini şu satırlarla ifade eder:

"Bu daima böyleydi. Ne kadar ciddi başlarsa başlasın burada her iş en beklenmedik neticelerle biterdi. Bu kahvenin bir adım ötesinde yüzde yüz gibi bakılan bir hesap, burada birdenbire en hafif ihtimal şekline girer, bir yığın gidip gelmeden sonra talihin bir alayı olurdu. Hülâsa bu abes denen şeyin bataklığı idi. Ve ben farkında olmadan boynuma kadar ona gömülmüştüm.

Sanki çok tüylü, yumuşak bir yığın kol ve kanatlı, insanı adeta bitmez tükenmez gıdıklamalar, kısık gülüşler ve haz baygınlıkları içinde sömürüp tüketen bir hayvanın eline düşmüşüm gibi bu mânâsız âleme gömüldüm. Hiçbir şeyin birbirini tutmadığı ve her şeyin en şaşırtıcı şekilde birbirine bağlı olduğu bir dünyada, bilmediğimiz bir yerde kopan bir fırtınanın getirdiği enkazdan yapılmış bir panayırda imişim gibi yaşamaya başladım. Bu fırtına nerede kopmuştu? Hangi tuhaf ve zıtlarla dolu âlemleri yağma etmiş yahut nasıl karmakarışık bir armadayı böyle didik didik savuşturmuş ki bize kadar getirip önümüze yığdığı şeylerin hiçbirini asıl kendi çehrelerinde tanımamıza imkân yoktu. Her şey bir hokkabaz şapkasından çıkar gibi birbirinin peşinden birbirine takılı geliyordu. Bu yaşanırken çok rahat, sonradan üzerinde düşünülünce bir kâbus gibi sıkıcı bir şeydim" (s. 140).

Metinde "abes" kelimesi koyu harflerle basılmıştır. Filhakika bu kelime romanda tasvir olunan bütün hayatı izah eden bir anahtar - kelimedir. Roman, baştan sona kadar, realitenin dışında yaşayan insanların "abes hayatı"nı anlatır. Fakat "abes", en kuvvetli ve en gülünç tezahürünü, romanın Cumhuriyet devrine tekabül eden üçüncü kısmında bulur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kuruluş ve çalışmasını tasvir eden bu kısım, bu devrin zihniyetini gösteren bir sembol olarak Türk edebiyatında şâheser denilebilecek bir kudreti haizdir. Bu bölümde hayatı sistem haline getirdiği sloganlarla değiştirmeğe kalkan Mefisto benzeri bir tiple karşılaşırız: Halit Ayarcı, hiçbir içtimaî, ahlâkî ve dinî kıymete inanmayan korkunç bir şarlatandır. O da bir masalın peşindedir. Bu gerçekle hiçbir ilgisi olmayan güya ileri, modern bir masal, daha doğrusu bir slogandır. Sistematik olarak işlenen bir sloganın ne kadar gülünç bir şekle girebileceğini, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* çok güzel ifade eder. Bu sembol üzerinde düşünenler, Cumhuriyet devrinde kurulmuş bir çok içtimai müesseseye hâkim olan zihniyetin harikulâde bir karikatürünü göreceklerdir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ilk bakışta bir fantezi, bir alay gibi görülmekle beraber, büyük bir ciddiyetle okunması ve üzerinde derin derin düşünülmesi lâzım gelen bir eserdir. Ahmet Hamdi Tanpınar bu romanıyla bizim içtimai hayatımızın gizli noktalarına kuvvetli bir projektör çevirmiştir. Okuyanlardan birçoklarının gözleri bu ışıktan rahatsız olacaktır.

(*Çağrı*, sayı 49, Şubat 1962, s. 1-4).

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Tahsin Yücel

Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilk kez 1955 yılında, Varlık Yayınevi'nde karşılaşmıştık. Hangi nedenle, anımsamıyorum, benim bakımsız odama gelmişti. Beş on dakika süresince, Fransız yazınından, özellikle de Nerval'den sözetmiştir. Bana o gün imzaladığı *Yaz Yağmuru*'nun üzerine "Tahsin Yücel Beye, genç meslektaşım, beraberce Nerval'dan konuşalım. Sevgilerle" diye yazmıştı. 1961'de, Edebiyat Fakültesi'nde asistan olarak göreve başlamamdan sonra, daha sık görmeye başladım onu. Hocalarımın, Süheyla Bayrav'ın, Nesterin Dirvana'nın, Adnan Benk'in yakın dostuydu, sık sık bizim bölüme uğrardı. Bir gün, elinde birkaç *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle geldi, uzun sunuşlarla imzalayıp verdi dostlarına. Yanıbaşında dikiliyordum.

"Hocam, bana yok mu?" diye sordum.

Rahatsız olmuş gibi görünmedi.

"Kusura bakma, Remzi ne cimri adamdır, bilirsin; elinden kitap alamıyorum ki" dedi.

Şeytan dürttü.

"Yazık, ben de *Varlık*'a bir yazı yazacaktım" dedim.

Ahmet Hamdi Bey kolumdan tuttuğu gibi Türkoloji Bölümü'ndeki odasına götürdü beni. Bir dolap açtı, burada üst üste, yan yana dizili yetmiş seksen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden birini çekti, adıma imzalayıp verdi. Doğrusunu söylemek gerekirse, kitap üzerine bir yazı yazmayı düşünmüyordum. Yazık ki aradan iki hafta bile geçmeden Ahmet Hamdi Bey öldü: yazıyı yazdım, ama bir borcu yerine getirmekten çok, içten bir hayranlığı dile getirdim sanırım.

Şimdi, bunları yazarken, biri belleğimde, biri gözlerimin önünde duran iki görüntü içimi sızlatıyor. Birincisi, Süleymaniye'nin avlusunda, Ahmet Hamdi

Bey'in cenazesinde, sevgili hocam Sabahattin Eyuboğlu'nun anlatılmaz bir acıyla gülümseyen yüzü; ikincisi, bunca yıldan sonra, ancak şimdi, şu anda ayrımına vardığım bir ayrıntı: Ahmet Hamdi Beyin bana imzaladığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün üzerine koyduğu tarih: 10.2.1962. Unutulmaz usta 24 Ocak 1962' de öldüğüne göre, ölümünden 17 gün sonrasının tarihi, nerdeyse aşağıdaki gençlik yazısını yazdığım tarih.

*

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü okumaya başlayan okurun, sayfaları çevirdikçe bir kararsızlık, bir duraksamadır başlayacaktır içinde; bir tuhaf rahatsızlık duyacaktır. Kitabın öyle güç anlaşılır, güç okunur bir roman olmasından değildir bu. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hangi eseri sıkıcıdır ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de sıkıcı olsun! Bu kararsızlık, bu duraksama, bu rahatsızlık romandan çok, okurun kendisiyle ilgilidir. Bütün bunların sebebi, okurun roman karşısında kendine belirli bir nokta seçememesi, daha açık bir deyimle, romana hangi açıdan bakması gerektiğini tam olarak kestirememesidir. Esere belirli bir açıdan bakmak, okura bir kolaylık sağlar. En basitinden bir örnek vereyim: Okunan roman gözler önüne olayları oldukları ya da olabilecekleri gibi gösteren ya da göstermek isteyen bir eser midir, yoksa gerçek olamayacak olaylardan, kişilerden sözeden bir eser mi, okur bunu kolayca görebilir, gördükten sonra da romanı değerlendirmesi, romanla kendi arasında daha sıkı bir yakınlık kurması kolaylaşır. Ama *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün okuru, onu bu iki sınıftan birine yerleştirmekte güçlük çeker. Seyit Lütfullah'ın, Aristidi Efendi'nin garip dünyaları, tam mezara gömüleceği sırada tabutundan başını kaldırıp dosdoğru eve götürülmesini söyleyen, alkışlar, ıslıklar arasında evine geldikten sonra sağlığa kavuşarak bambaşka bir ömür sürmeye başlayan ihtiyar hala, Avrupa'da okumuş bir hekimden beklenmeyecek derecede sakat ruh hekimi Ramiz, sonra her yanıyla Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı kurum. Bunlar da, bunlara benzeyen başka birçok şeyler de, ilk bakışta gerçekle ilgisi bulunmayan bir hayal ülke, bir hayal oyunu izlenimi bırakıyor. Buna karşılık, yalnız yazarın ustalığından, inandırma gücünden gelmeyen romanın her satırına sinmiş bir gerçeklikle karşı karşıya gelirsiniz durmadan. Kitaba gerçek açısından mı, hayal açısından mı bakacağınızı kestiremezsiniz. Bir karara varmak için biraz daha beklemek, biraz daha ilerlemek, düşünmek gerekir.

Gerçek ile hayalin basit birer örnek olduklarını yukarıda belirtmiştim. Tanpınar'ın romanı da çok güzel gösteriyor basitliklerini. Gerçekten de, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün okuru, bu iki açıdan birini benimsemeye kalktı mı, büyük bir yanlışlığa düşmekle kalmaz, romanı anlama imkânını da yitirir. Çünkü Tanpınar'ın anlattığı ne dar ve geniş anlamlarıyla gerçek, ne de dar ve geniş anlamlarıyla bir hayal dünyadır. Elbette hayalden, hayal oyunundan çok, bir gerçek söz konusudur, ama bu gerçek Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kişiliğiyle zengin-

leşmiş, "gerçek" kelimesinin kapsayamayacağı kadar genişleyip yoğunlaşmış bir gerçektir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gördüğü, duyduğu, hatırladığı, düşündüğü gerçektir, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi "içli", son derece bilgili bir sanatçının süzgecinden geçip roman olmuş, çok yönlü bir gerçektir. Böyle yazıyorum ya fazla bir şey anlatamamanın, konunun özüne varamamanın sıkıntısı içindeyim, bütün bunların hemen hemen bütün gerçek sanatçılar için söylenebilecek şeyler olduğunu da iyi biliyorum. Belki de bütün güçlük bu "gerçek" kelimesinden doğuyor. Çünkü Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anlattığı, bir gerçekten çok, bir düşüncedir, bir fikirdir. Ne var ki hayatla, hayatımızla ilgili bir fikir ya da fikirler söylenmesi, bu fikirlerin de olaylarla, kişilerle verilmesi, fikri gerçekle iç içe, üst üste getiriyor. Karışıklık da bundan doğuyor.

Yakından bakılınca görülebilir: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anlattığı o unutulmaz, ama gerçek olamayacak kadar benzersiz kahve, gerçek bir kahve değildir, Tanpınar'ın kahve fikridir. Doktor Ramiz yalnız budala, tuhaf bir hekim değildir, Tanpınar'ın bir takım ruh hekimleri üzerindeki fikridir (onlarla alayıdır da.) Saatleri Ayarlama Enstitüsü de, onu kurup sürdüren insanlar da, Tanpınar'ın çağımız, memleketimiz üzerinde, çağımızın, memleketimizin insanları üzerinde görüşleri, her şeyi her yanıyla kavrayan düşünceleridir. Romanın başlıca kahramanı Hayri İrdal da herhangi bir roman kahramanı olmaktan çok, Tanpınar'ın insan üzerindeki, insanın durumu üzerindeki fikri, bir canlılık, bir kişilik kazanmış görüşüdür. Bu örnekler alabildiğine çoğaltılabilir.

Bir romanda kişilerin, olayların her şeyden önce belirli bir fikrin anlatılması için kullanıldıkları çok görülmüş bir şey. Ama Tanpınar bu kadarla yetinmiyor, bir yeri, bir insanı doğrudan doğruya bir fikir, bir düşünce, bir görüş olarak sunuyor. Soyut düşünceleri, duyguları, kavramları somutlaştırarak, bir yerin, bir insanın, bir olayın biçimi, rengi, kokusu, hareketi içinde veriyor. Her fikir, her kavram, her duygu canlı varlıkların ya da nesnelerin biçimine, rengine, kokusuna, sıcaklığına bürünüyor Tanpınar'ın son romanında. Okura da bu somut şeylerden öze, kaynağa, yani fikre gitmek düşüyor. Meselâ, romanın bir yerinde, Tanpınar kumar oynayan birinden şöyle sözediyor: "Oyun, dışardan yaptığı bir hareket değildi; onun içine girmiş, bütün vücudunu ayrı ayrı çalıştırıyor, birşeyleri didikliyor, gagalıyordu. Yamalı kundurasından çorabının yırtığı görülen sağ ayağı masanın altında bir dikiş makinesinin kolu gibi işliyor, gırtlağı durmadan etrafa hücum ediyor, parmakları çengel gibi muttasıl birşeylere takılıyor, birşeylere asılıyor; dudakları etrafı somuruyor, çene onların somurduğunu kusuyor ve burun acayip homurtularıyla bütün hayatı korkutmaya çalışıyordu." Açıkça görülüyor: Oyun canlı bir varlık oluvermiş, kumarcı da kumar oynayan bir insandan çok farklı, nerdeyse bir garip canavar diyeceği geliyor insanın. Bunun böyle olması, kumar oynayan adamın burnunun burundan farklı bir şey, çenesinin çeneden farklı bir şey olması, bu burnun, bu çenenin bir fikrin, bir görüşün re-

sim halinde, görüntü halinde birer unsuru olmasındandır. Tanpınar'ın bu tutumu, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sayısız kişilerinden biri olan Madmazel Afroditi'nin portresinde elle tutulacak derecede belirli bir duruma geliyor:

"Afroditi, sımsıkı bir ten, her ağzını açışta bir ispirto alevi gibi parlayan otuz iki diş, uzun kirpikleri arkasında telkinleri bir ufuk gibi derinleşen bakışlar, konuştukça sizin boğazınızda düğümlenen, İtalyan babasından kalmış ağdalı, hardal gibi sert ve dik, yine de son derece tatlı bir ses, isteyerek çolpalaştırdığı hareketleriyle bir örümcek gibi dört bir tarafınızı saran eller, bir yığın cazibe ve dostluk, hulâsa belki de farkına varmadan hareket ve hücum halinde bütün kadınlıktı." Afroditi, belki söylemek bile fazla, Madmazel Afroditi olmaktan çok, sımsıkı bir ten, otuz iki diş, tatlı bir ses, insanın dört bir yanını saran iki, belki de birçok el, bir yığın cazibe ve dostluktur. Bütün bu özellikler, nitelikler, daha doğrusu çizgiler, daha başka çizgilerle de birleşerek "bütün kadınlık" oluyor. Afroditi adıyla, sımsıkı bir tenle, parlak dişlerle, hardal gibi sert ve dik bir sesle, bir yığın cazibe ve dostlukla somutlaşan, bir cisim olarak çizilen kadın fikri oluyor. Bu örnekler de alabildiğine çoğaltılabilir.

Ama bütün bunlar gelişigüzel yığılmış, iş olsun diye sıralanmış fikirler, görüşler, duygular, izlenimler değil. Romana adını veren Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün pek de fazla bir yer tutmaması,bu garip enstitüyle o kadar ilgili gibi görünmeyen olayların, insanların daha geniş bir yer tutması bizi yanıltmamalı. Her şey bir ana fikrin çevresinde belirli bir denge içinde yer almakta, her şey bu ana fikrin, anlamsız insan, anlamsız dünya fikrinin birbirlerini tamamlayan, ayrı ayrı yanlarıdır. Tanpınar çağımızın başlıca konularından biri olan bir fikri, insanın, dünyanın, hayatın anlamsızlığı fikrini, günümüz insanının artık yeterli bulmadığı, anlam bakımından da pek yoksun görünen bir çevrenin iki ayrı çağı içinde ele almakta, sanatının aynasından gözler önüne sermektedir. Bu ana konunun çevresinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dünya görüşünün gözlerimiz önüne serilmesi, beklenmedik ölümünün uyandırdığı büyük acı karşısında son kitabını bizim için küçümsenmeyecek bin avuntu haline getiriyor.

(*Varlık*, sayı 568, 15 Şubat 1962, s. 9).

EDEBİYAT TARİHÇİSİ AHMET HAMDİ TANPINAR

Hikmet Dizdaroğlu

Sanatçı, Tanpınar örneği, her kişiye açık olmasa bile, yine de onu anlayan, ondan tad alan bir okuyucu topluluğu bulur. Adı, belirli bir sınır içinde, bilinir. Şiirinin soyut düzeni önünde duraksayanlar, aradıklarını hikâyelerinde bulma umudunu taşırlar; hikâyeleri kendilerini doyurmazsa, romanlarını okuyabilirler. Böylece, sanatçı, birinden biriyle okuyucuyu kendi dünyasına çeker, bir karşılıklı konuşmaya çağırır.

Fakat bilim ve düşünce adamının serencamı hiç de böyle değildir. O, bir ömür boyu çalışarak meydana getirdiği eseriyle, daha başlangıçta, bir azınlığı seçtiğini belli etmiştir. Dünyanın her yerinde ve her zaman, "bilim"in alıcısı azdır. Bu yüzdendir ki, sanatçı Tanpınar'ı tanıyanların içinde, bilim adamı ve edebiyat tarihçisi Tanpınar'ın varlığından habersiz olanları görürsek buna hiç şaşmamalıyız.

Bugüne değin, kişiliğinin bu yönü üzerinde kimse durmadı, inceleme niteliğini taşıyan tek yazı çıkmadı. Sadece bu neden, Tanpınar'ın edebiyat tarihçiliğini belirtme çabasının gerekliliğine yeter de artar bile. Biz, böyle bir denemeye girişeceğiz.

Edebiyat tarihi anlayışı değiştikçe, bu anlayıştan doğan yöntemler de değişmekte ve gelişmektedir. Günümüzdeki edebiyat tarihi araştırmaları, başlıca iki yöntemle yapılmaktadır. Birisi tarihî, öteki estetik yöntem. Fransız edebiyat tarihçilerinden Bernard Fay, bunları "Bir yandan, bilimsel olmak eğilimini gösteren bir temel üzerine kurulmuş tarihi disiplinler, öte yandan, sanatlıca bir temele dayanmak isteyen tamamıyla edebî teknikler." diye tanımlar.

Tarihî görüşe bağlı olanlar, "az çok kesin ve inceden inceye araştırıp elde edilen sonuçlara dayanarak, edebî incelemelerin temelini, çok sayıda, birbirine

bağlı ve doğru tarihî olayların oluşturduğunu" kabul ediyorlar. Tarihî görüşten yana olanların önem verdikleri şey, estetik güzellikten çok, gerçeğin kendisidir. Yani onlarca "Edebiyat tarihine ait bir eserin değeri, kesin bir sonuca varıp varmadığına, bir olguya dayanıp dayanmadığına bağlıdır." Fransız edebiyat tarihçileri Daniel Mornet ve Paul Van Tieghem ile Columbia üniversitesi profesörlerinden Spingarn ve daha başkaları bu görüşü savunurlar.

Kimi edebiyat tarihçileri ise, bu düşünceye karşıdırlar. Sözgelimi profesör Bernard Fay, tarihî yöntemin yerine estetik yöntemin uygulanmasını ister. Ona göre, edebiyat tarihçisi kesin birtakım sonuçlara varmağa çalışmamalı, "herşeyden önce güzel olan şeyi araştırmalı, sosyal başarılar ya da belgeler ardından koşmamalıdır." Bu anlayışla yazılan, "... iddiasız, esnek ve sanatlıca bir edebiyat tarihi, edebî zevki geliştirmek için en iyi araçlardan biri olabilir."

Londra üniversitesi profesörlerinden René Bray da bu kanıdadır. O da, tarihî yöntemin ağır basması yüzünden, "tarih düşüncesi"nin "edebiyat düşüncesini tamamıyla geride bıraktığı" inancındadır. Edebiyat tarihçisinin "insan"ı değil "sanatçı"yı incelemesi gerektiğini söyler. Çünkü, "Edebiyat tarihi, bir eserin kimin tarafından yazıldığını araştırmak zorunda değildir, bu eseri inceler. - Edebiyat tarihi sanat eserlerinin tarihidir... Bütün gerçekleri aramamız gerekli değildir. Güzellik alanında gerçeği aramak yeter."

Yukarıdaki görüşleri özetleyen Phlippe Van Tieghem de estetik yöntemden yana görünmektedir. Diyor ki "Edebiyat tarihinin ereği, yazılan herşeyi değil, edebî eserleri; insanı değil, sanatçıyı daha iyi tanımaktır; edebiyat denildiği zaman, güzelliği olan, veya hiç olmazsa güzelliğe ulaşmak ereğiyle meydana getirilen eserler anlaşılmalıdır."

Her iki yöntem, uygulanmasını bilen ellerde, başarılı sonuçlar verebilir, vermiştir de. Ancak, herbirinin, tek başına yetmediği yerler de olabilir. O zaman, edebiyat tarihçisi, her ikisinden yararlanma yoluna girecektir

Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ndeki tutumu ve eserin her iki baskısına yazdığı önsözlerle, tarihî ve estetik yöntemlerden birini ötekine yeğ tutmadığı izlenimini vermektedir. Gerçi mizacı ve eğilimi ile estetik görüşe yakındır; uygulamada da bu yön ağır basar; fakat, düşüncelerini sözleriyle açığa vurmaz. Hattâ, "Edebiyat vâkıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hülâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tesbite çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir." derken, sanırsınız ki, tarihî görüşü benimsemiştir. Oysa bu, madalyanın bir yüzüdür. Öteki yüzünde, estetik görüşü savunan kişiyi buluruz: Sanat eserinin ve sanatçının yanı başındadır şimdi. Edebiyat tarihçisi, yerini, sanatçıya bırakmıştır sanki. Bir şair duygululuğu ve coşkunluğu ile, estetik

sorunlara yönelir; edebî eserlerin edebiyat tarihinin oluşumundaki rolüne dikkatimizi çeker.

"Bir edebî eser de herşeyden evvel kendisidir ve getirdiği duygu, görüş ve düşünüş yüküdür." Bunun gibi, sanat da "... ortaklaşa bir mahsul olduğu kadar ferdî bir vâkıa, hattâ ferde ait bir talihtir." Bu sözler de estetikçi görüşün yankısıdır.

Tanpınar, iki yöntem arasında bir seçme yapmaz, "metotta çok seyyal kaldığı"nı söyler ama, eğilimi, davranışı ve tutumuyla estetik görüşe kaydığını sezersiniz yine de. "İbdaın fantezisi karşısında alınabilecek en iyi vaziyet, onu olduğu gibi kabul etmektir. Binaenaleyh tarihî çerçevesi içinde tasnif ettikten sonra edebî eseri, sadece kendisi olarak görmek en doğru usuldür. "Bu, izlenimciliktir ve makbul bir izlenimciliktir. Çünkü, Gustave Lanson'un deyimiyle, "Bir kitap okuduğu zaman, kendi içinde geçen şeyleri tasvir etmekle ve başka fikirler ve savlar katmayarak yalnız bu içten tepkilerle yetinen kimse, edebiyat tarihine, çokluğundan hiçbir zaman yakınamayacağımız değerli tanıklardan, belgelerden birini kazandırır." Oldum olası dogmacılıktan kaçınan Tanpınar, mizacına en uygun yolu, edebiyatımızın serüvenini sanat açısından değerlendirmekte bulmuştur.

Tanpınar'ın izlemciliği duyu ve duygulara dayanan yalınkat bir duyumculuk değildir; sanatçıyı ve eserini incelerken, eleştiri düşüncesinden hiçbir zaman uzaklaşmamıştır. "... Sanat eseri karşısında bilhassa tenkid fikrini gözden kaybetmemeğe" dikkat ettiğini kendisi söylüyor.

Edebiyatı, "herşeyden önce ve bilhassa" bir "zevk ve haz meselesi" saydığı için, "ondan alınacak en büyük dersin sadece bir zihnî zevkler yetisini geliştirmek suretiyle kendi kendini yetiştirmek" olduğuna inanmaktadır; eserini bu amacı gerçekleştirecek yolda hazırlamıştır. Gerçekten, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Tanzimat ve sonrası edebiyatımızın geniş biçimde yapılmış bir çözümünü bulmakla kalmıyoruz; aynı zamanda, "halis"i "kalp"tan ayırmasını çok iyi bilen bir zevkin belirtilerini de paylaşıyoruz. Edebiyat tarihçimiz, okuyucuya bir telkinde bulunmuyor; zevkini kabul ettirmek için zorlama yapmıyor. Birtakım öneriler ortaya sürüyor; tartışılsın, böyle bir sorun da vardır, ya da olabilir diye uyarıyor bizi. Ama, öylesine bir önerme ve uyarmadır ki, çoğu zaman, doğrulukları üzerinde tartışmayı gerekli bulmuyor, onlara katılıyoruz. Bu, edebiyat tarihçisinin, kendi sözüyle, okuyucunun "zihnî zevkler yetisini geliştirmesi" değil de nedir?

Gustave Lanson, şu satırları Tanpınar için yazmış gibidir: "Sanatta olduğu gibi, edebiyatta da iki zevkimiz olmalıdır: Bunlardan biri, bize haz verici şeyleri, çevremizi kuşatmış olan kitapları ve tabloları seçtirecek kişisel zevk; öteki de araştırmalarımıza yarayacak olan tarihî zevktir; bu son zevk şöylece tanımlana-

bilir: Deyişleri ayırdetmek ve her eseri, yazılmış olduğu deyişte - o deyişten aldığı etkinlik ölçüsünde - duymak sanatı."

Kişisel zevkten yana da, tarihî zevkten yana da Tanpınar mutlu bir kişidir. Bu iki erdemi varlığında toplamış kişi, bir edebiyat tarihçisi için gerekli nitelikleri taşıyor demektir. O yüzden, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, okuyucuya, topluma "... yeni bir duyuş, bir düşünüş ve anlatış tarzının, yeni bir dünya ve tabiat görüşünün ve insan anlayışının geldiği" bir dönemin tarihini elden geldiği ölçüde "açık ve doğru" biçimde vermekle birlikte, o dönemin sanatçılarını ve eserlerini, seçkin bir zevk açısından değerlendirmeyi de başarmıştır.

Kimi zaman, bulgu niteliğinde ve gözlerinizi dört açtıran görüşler karşısındasınız. Tek bir cümle ya da birkaç paragraf, önümüze yepyeni ufuklar açar. Sanatçı ve eseri, apayrı - ama ,doğru - bir görüşün ışığında bir başka kimlik kazanır. Çünkü o, yerleşmiş yargıları bir kez daha tekrarlayan "nakilci"lerden değildir; yargıları, doğrudan doğruya eser ve sanatçı ile değinmenin sağladığı izlenimlere dayanır.

Söz konusu Cevdet Paşa mı? "O, bir tereddüdün adamıdır." Hayatının hemen hiçbir döneminde kararsızlıktan kurtulamamıştır. İlkin cami ile dergâh arasında sallantıdadır. Sonraları, Reşit Paşa konağındaki hayat gelir; burada da, "kat'i dönüş kararını her ân geciktirecek bir eşikte imiş gibi" kararsız ve yalnızdır. Yalnızdır. Çünkü "ulema sınıfı içinde asrını tanımış ve sevmiş" tek kişi odur; fakat, "arkadaşları olan paşalar arasında zümresinden kopmuş insan sıfatıyla" da yalnızdır.

Cevdet Paşa, kişiliğinde bağımsızlık olmayan adamdır. "Kullanan elle şahsiyeti âdeta değişir. Tanzimat ondan arkadaş istemişti; o, arkadaş oldu. Abdülhamit'in sadece âlete ihtiyacı vardı; Cevdet Paşa âlet oldu."

Ama Cevdet Paşa'nın erdemlerini de saklamaz: "Hayatı, işin terbiyesi, işin zaferidir" der. Öyle ki, "O devrin en büyük çalışma cihazlarından biriydi ve bütün ömrünce gösterilen ihtiyaçları karşılamıştı."

Şinasi mi? "Şinasi her haliyle cemiyetimizde yeni insan'ın başlangıcıdır. Yazık ki, bu başlangıç, çok defa bir nokta gibi kendi üstüne kapalı görünür".

Namık Kemal mi? "O bütün eserinde plânlı ve plânsız bir yayılmadır." "Bütün taşkın görünüşlerine, saflıklarına rağmen kendisine hâs vuzuhlu bir görüşü vardır. Ayrıca okuyucu karşısına çok nazik ve terbiyeli çıkmasını biliyordu."

Hâmit mi? "Onun sanatı muayyen bir devirden sonra daima cezir ve med halinde ilk zamanların hamlesini tekrarlar."

Tanpınar "resimci"dir, perspektive - bu sözcüğü çok severdi - önem verir. Bir çağın genel tablosunu çizer, ya da bir sanatçıyı değer ölçüsüne vururken, tam bir ressam gibi davranır: Renkli ve pırıltılı bir deyiş, eleğimsağmanın yedi rengini

önünüze serer. Anlarız ki, böyle yerlerde, edebiyat tarihçisinin yerini, sanatçı Tanpınar almıştır.

Nedim'i canlandıran şu satırları birlikte okuyalım:

"Alelâde pitoreskte kalmayarak, yüksek resme erişmiş, lirizmine o zamana kadar tatmadığımız hususiyetler katmış ve zaman zaman olsa da, hayat ve tabiat karşısında eski sanatlarımıza hâs olan o çok bilgili ve hesaplı safderunluktan, -ki bütün orta zaman sanatlarında müşterek bir vasıftır- sıyrılmanın yolunu bulmuştur. Onunla iç âlemini ve duygularının verimlerini kitaptan gelen modaya göre tanzim eden şairlerin arasından çıkarız. Bu büyük sensitif duyduklarını olduğu gibi vermeyi tercih eder. Gözün, kulağın, derinin verimlerini mücerret bir tezyinî motif olarak kullanmaz, onları yaşar: görür, işitir, derisinde duyar. Bize bir nevi modern ruh gibi görünmesi bu yüzdendir. Medrese şakasının ve göreneğin dışında, çok canlı bir sensualite, onun şiirini, eşine ancak bazı kadîm şairlerde veya çok yeni Garplılarda tesadüf edebileceğimiz bir nefes ve cazibe ile doldurur." (Birinci basım, s. 41).

Şimdi sorabiliriz: Hangi edebiyat tarihçimiz böylesine resimci olabilmiş ve gerçekleri yitirmeden, sanatçıyı ayrıntılara inerek verebilmiştir? Sanatçıya hayranlığımızı belirtirken, edebiyat tarihçisinin hakkını yemeyelim: Tasvirlerinde ve yargılarında olguları hiçbir zaman değiştirmemiş, edebiyatımızın gelişme tarihinde rolü olanlara "hak ettikleri yeri vermek" amacından uzaklaşmamıştır.

Deyiş özelliği ve kişisellik, anlatımda onun iki ayırıcı niteliğidir. Bu bakımlardan İsmail Habip Sevük ve Mithat Cemal Kuntay'ı hatıra getirir. Nedir ki, deyiş, onlarda baş kaygıdır; öyle ki, kimi zaman, bilimsel gerçekleri gölgeleyecek, olguları değiştirecek duruma girer. Tanpınar'da bu yoktur, edebiyat tarihinin verileriyle sanatın gereklerini en güzel biçimde bağdaştırmasını bilmiştir. Altı yüz sayfayı aşkın eseri okuduğunuz sırada, bir edebî eserdeki sıcak ve çekici havayı bulursunuz. Tanzimat dönemi Türk edebiyatının serüvenini böyle bir kalemden dinlemek gerçekten bir zevk ve mutluluktur.

Bizdeki edebiyat tarihleri, hep tarihî yöntemle yazılmışlardır; o yüzden, anlatımda kuruluğa düşmekten kurtulanları azdır. *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* ve ondan sonraki değişik baskılarıyla İsmail Habip Sevük değişik bir düzene yer verirse de, gereğinden artık bir öznel davranıştan öteye geçemez. İlk kez Tanpınar'dır ki, her iki yöntemi kaynaştırarak kitaplığımıza, bilimsel değeri yanında sanat değeri de üstün bir edebiyat tarihi kazandırmıştır. Yazık ki, ikinci cildini tamamlayamadan dünyamızdan göçtü ...

Anısı önünde saygı ile eğiliriz.

(*Türk Dili*, sayı 126, Mart 1962, s. 345-348).

AHMET HAMDİ TANPINAR

Birol Emil

Gerçi o da ölüm meleğinin sinsi ve ısırıcı soluğu ile peşine düştüğünü, kaderin büyük çarkının bir zamandan beri kendisi için de dönmeye başladığını hissetmişti. Fakat hiç kimse ve hiç birimiz kaybının bu kadar birdenbire ve kat'i olacağını düşünemiyorduk. Bu sebepsiz değildi. Ne kendisi ölüme böylesi bir sonla ve vakitsiz razı olanlardandı, ne de bizler hayatımızda görmeğe alıştığımız insanı artık sadece bir hatıra olarak yaşatmaya alışabilirdik.

Bununla beraber üniversitede, son sınıfa yaptığı dersleri dikkatle dinleyenler ve bazı konuşmalarına şahit olanlar garip bir ısrarla ölüm fikri üzerinde nasıl durduğunu, Yahya Kemal vesilesiyle nasıl bu fikrin vehim ve korkularında hapsolduğunu hatırlayacaklardır. Lâkin, her şeye rağmen, ölüm için kendini henüz genç buluyordu. Elinin altında ve tasavvur halinde daha pek çok çalışması vardı. Fakat bizim fâni zaman ve kâinatımızın nizamından çok başka türlü kurulu olan kader saatinin, bu defa, onun için çalması mukaddermiş.

Öldü ve biz, önce en korkunç bir hayretle vurgun, sonra da ne yapacağını bilmeyen insanların perişanlığı içinde sevgimiz, hasretimiz ve artık onun her şeyinden mahrum talihimizle başbaşa kaldık.

Talihimizle derken hiç de mübalağa etmiyorum. Filhakika, talih dediğimiz şeyin, neticede ömür boyu kazanılacak bir kaç insana, bir kaç büyük ve zenginleştirici tecrübeye, bazı dayanak noktalarına sahip olmak, en güzel ve en asil şekliyle birkaç şahsiyeti sevebilmek mânâsına geldiği düşünülürse bu kelime kendiliğinden bir anlam kazanır.

O halde tereddütsüz söyleyebilirim: Ahmet Hamdi Tanpınar benim ve benim gibi daha nicelerinin hayatına sadece o parıltılı mısralar, sadece o harikulâde nesirler, bir kaç roman ve hikâye kitabı, "Bazı dikkatler" ve hükümler şeklinde değil, belki bunların hepsini kapsayan, yahut da büsbütün başka bir talih ola-

rak girmişti. Yakaladığı anda bize kendini kabul ettiren ve bir daha ayrılmak istemediğimiz sağlam, güzel ve zengin, çok defa da şaşırtıcı, sevgi ve rüya dolu bir talih..

Ben bu talihi boş ve hülyalı saatlerimi *Huzur*'un sayfalarında dinlendirirken, sevdiğim insanlara "Hatırlama"nın veya "Bursada Zaman"ın mısralarını tekrarlarken, yahut başka bir şekilde o, kendine has jestleri, daima yumuşak ve hiddet anlarında bile güzel bakışları, bazen heyecanlı, bazen bitkin sesiyle karşımızda konuşurken hissettim ve yaşadım.

Gene bu talih çok zaman önce ve nasıl olduğunu hâlâ anlayamadığım bir tesadüfle hayatıma girmişti. O vakitler, yolunu henüz tam bulamamış, ufkunu arayan, bazı değerlerin peşinde ve bir takım yeni tecrübelerin eşiğinde olan bir üniversite talebesiydim. Ahmet Hamdi Tanpınar bir buçuk aydan beri hocamdı. Kendim için çok yüklü bulduğum derslerine alışmaya çalışıyor, her yeni ve güzel olana duyulan o hayranlıkla cümlelerinden, konuşmalarından parıltılar kapmak istiyordum. Fakat anlıyordum ki o sadece derslerinden ibaret değildi. Kendisini derslerin dışında, başka yerlerde de aramak lâzımdı. Bir gün, çok sevdiğim bir arkadaşımın tesadüfen mırıldandığı "Bursada Zaman"ın mısraları o vakte kadar farkında olmadığım bir güzellik duygusuyla içime yerleşti ve o andan itibaren ben, gittikçe derinleşen bir hayranlığın ve sevginin bir çeşit talihim olduğuna inanmaya başladım.

Kaç kere, cebimde, onun şiirlerini itina ile yazdığım küçük mavi defter, içim az evvel okuduğum mısraların tahassüsleriyle zengin ve başım hülyalı Yüksek Öğretmen Okulu'na döndüm. Kaç defa yalnız bana ait zannettiğim duyguları, hattâ kelime ve cümleleri bile, bir başka sefer, onun eserlerinde bularak üzerimdeki tesirine hayret ettim. *Huzur*'u okuduğum günler zaman itibariyle en zengin hatıralarımla yüklüdür. *Edebiyat Tarihi*'ne uyanık bir dikkat ve her cümlenin tadını çıkara çıkara, üslûbuna kapılıp sonra tekrar baştan ala ala sarıldığım saatler.. Hikâyeleri, gazete ve dergilerden ezberlercesine okuduğum makaleleri.. Ve hepsinin üstünde *Beş Şehir*...

Ahmet Hamdi Tanpınar şâirdi. Ancak bir kısmını yayınlayabildiği şiirlerinden yarına kalacak olanlar sanıldığından fazladır. "Eşik", "Bursada Zaman", "Her Şey Yerli Yerinde", "Zaman Kırıntıları", "Hatırlama", "Ne İçindeyim Zamanın", "Musiki", "Mavi Maviydi Gökyüzü", şu anda sadece yazabildiklerimdir. Bununla beraber, sanatta kolayı arayan ve acele yaşamak isteyenler bu şiirlerde aradıklarını bulamazlar. Ancak sanatın ciddiyetine, yaratış kadar anlayışın da bir çile olduğuna inananlar ve şiiri alışılmışın, basma-kalıbın üstünde düşünenlerdir ki Tanpınar'ın mısralarında kendi iç-sorularının cevaplarını, kendi zevklerinin tatminini ve nihayet kendi "Gök bahçelerinin tılsımlı gülleri"ni bulacaklardır.

Renk, parıltı, imaj, peyzaj, düşünce, duygu, ihsas, ritm ve bütün bunları için içe idare eden musikî onun şiir dünyasını dokurlar. Mısraların, çok defa, ilk okunuşta kendilerini vermemelerinden de anlaşılır ki, kelimeler, daha da zenginleştirici bir esrara bürünmüşlerdir ve bu itibarla onun şiiri en geniş mânâsıyla bir telkin estetiği, yarı şuur, yarı iç dünya ve rüya muhtevasıdır.

"MUSİKİ"yi okuyalım:

Bu çılgın uyanış her düşünceden
Üst üste ve zâlim, bir kader gibi,
Bir melek uzanmış siyah geceden
Mâhur sularında tutuştu gemi.

Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede
Tekrar doğar gibi ay ışığından?
Bir altın uçurum derinleşmede
Ve meçhule doğru süzüldü kervan.

Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın!
Her şey bana karşı kendi içimde,
Renk ve büyüsüyle bakışlarının
Musiki hâtıran gibi peşimde.

Ahmet Hamdi Tanpınar büyük nâsirdi. Hattâ denebilir ki kendisinin asıl vasfı budur. Şâirliğinden, dili bir kuyumcu titizliği ve sabrıyla işlemesinden gelen bu vasıf, onun şahsiyetini veren tarafıdır. *Beş Şehir* ve *Huzur*'un o ışık ve renk külçesi halinde kendi parıltılarında kamaşan cümlelerinden gazete makalelerine kadar her eserinde bu üslûp cehdini görmek kabildir:

"Çok defa Osmanlı inkırâzını düşünürken hatırıma 1914 yazında son mehtap âlemlerinin başkalarından dinlediğim hikâyesi gelir. Ve yıkılan imparatorluğu, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal gemisine benzetirim" cinsinden cümlelerin sanatkârı, hiç şüphesiz, Türk nesrinde müstesna bir yeri fazlasıyla hak etmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar romancı ve hikâyeciydi. Kitap halinde yayınlanmış *Huzur* (1949), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), yarım kalmış *Mâhur Beste* (1944-45) romanları ve *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943), *Yaz Yağmuru* (1955) gibi hikâye kitapları onun bu cephesini ortaya koyan eserlerdir. İnsan olarak ferdî şuur-altımızın derinliklerine inmek, iç-âlemlerimizin ötelerinde keşfedilmiş bir takım gerçekleri şuurun aydınlığında görmek istediğimiz her an, bu eserler bize kendiliklerinden geleceklerdir. Ayrıca, millet halinde "kendi kendimiz olmak" meselesinin en zengin çözümünü, yeni Türkiye'nin hayatında Şark ve Garb'ın

paylarını, sonra içtimaî hicvin en güzelini *Beş Şehir*'le beraber bu eserlerinde bulacağız. Türk edebiyatında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kadar cemiyetimizi ve müesseselerimizi kendi gülüncü içinde yakalayan ve çok keskin bir zekânın hicvine teslim eden bir başka eser hatırlamıyorum.

Ahmet Hamdi Tanpınar fikir adamı, edebiyat tarihçisi ve denemeciydi. Fikir, onda duygunun içine sinmiş şekliyle de olsa, şiir ve nesrini besleyen ana kaynaktır. Ancak bu basma-kalıp, tıkız ve tekrardan ibaret bir unsur değildir. Her an değişen ve bir öncekinden daha yeniye doğru çalışan bir dimağın mahsulüdür. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İlk baskı 1949, 2. baskı 1956) her satırında ilim ve sanatın birlikte yürüdüğü büyük terkip eseridir. Edebiyat tarihimiz sahasında belki pek az şey, bu kitabın bin sabırsızlıkla beklediğimiz ikinci cildinden mahrum kalışımız kadar telâfisiz bir kayıp olmuştur. 1. cildin ikinci baskısına ilâve edilen "Giriş" kısmını dikkatle okuyanlar, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eski şiirimizi nasıl değerlendirdiğini göreceklerdir. Şimdiye kadar ya dış şartlar içinde eritilerek bir tarih ve medeniyet vâkıası şeklinde, ya yalnız bir mazmun edebiyatı olarak, yahut da son derecede yuvarlak ve sathî birtakım hükümlerle ele alınan Eski edebiyatımız, onun "teklif" adını verdiği görüşleriyle bambaşka bir zaviyeden mütalâa edilmiştir. Eski şiirimizdeki mazmun ve hayaller dünyasının bir saray istiaresi etrafında kurulduğunu, bu edebiyatın Türkçe aruz mısra'ının tekâmülü olarak ele alınmasını söylediğinden beri Eski edebiyat mütehassıslarımızın önünde yeni dikkat ve inceleme sahaları açılmıştır.

Bu arada şunu da söyleyelim: Biz Divan edebiyatının da bir estetiği olduğunu ondan öğrendik. Bazı derslerinde Eski şiirin bahçelerinden öyle çiçekler toplar ve onları o kadar canlı renklerle önümüze sererdi ki hayret ederdik. Hele bir iki cümleyle en özlü mânâlarını verişi? Filhakika biz, bazı mısraları onun sanatkâr zevkinin ve seçiciliğinin telkinleriyle birleşip hâfızalarımıza mal olduktan sonra sevmeye başladık:

Böyle bî-hâlet değildi gördüğüm sahrâ-yı aşk
Anda mecnûn bîdler âvâre cûlar var idi

Hac yollarında meş'ale-i kârban gibi
Erbâb-ı aşk içinde nümâyansın ey gönül

Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâhüdâ nâbûd
Adem sahillerin tuttu dirîga bang-i nâ mevcûd

Kalkmış Hudâ'ya doğru açılmış sefînede
Erbâb-ı neş'e mest gider nâhüdâ içer

gibi beyitleri ve meselâ:

Perişânî-yi gam menşûruna tuğrâ mıyım bilmem

veya:

Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur

cinsinden mısra'ları onun ağzından dinlememiş olanlar, eğer edebiyatçı iseler, kendilerini pek talihli saymasınlar.

Beş Şehir'den bahsetmeye lüzum var mı? Pek az eser kendi nev'inde yegâne olan bu şaheser kadar yaratıcısına daha hayattayken ebediyeti vadetmiştir. Onu sadece bir kültür denemesi saymak yanlıştır. Bu küçük kitap bizim kültür ve medeniyet maceramızı o pırıl pırıl üslûbuyla anlatan parça parça bir romandır. Zira Tanpınar gördüklerini ve bildiklerini ne bir ilim adamı katılığı ve ne de yalnız bir vâkıa tesbitçisi uygusuzluğu ile vermiştir. Kendisinin bir kalb adamı olduğu en çok bu eserde bellidir. O beş şehrimizin macerasında, bütün tarih ve medeniyetimizi bir rüyada gibi yaşamış, âdeta kanında duymuş, nabzında hissetmiştir. En iyisi, 2. baskıya koyduğu önsözden şu parçayı okumaktır:

"Fakat ben bu meselelere hayatımın arasında rastladım. Onlar bana Anadolu'yu dolduran Selçuk eserlerini dolaşırken, Süleymaniye'nin kubbesi altında küçüldüğümü hissederken, Bursa manzaralarında yalnızlığımı avuturken, divanlarımızı dolduran kervan seslerine karışmış su seslerinin gurbetini, Itrî'nin, Dede Efendi'nin musikîsini dinlerken geldiler.

Bir kelime ile benim için bu meselelerin kendileri kadar onların bana gelişleri, ruh hallerimi benimseyen içimdeki yürüyüşleri de mühimdi. Zaten kitap, parça parça yaşanmış şeylerden doğdu.."

Nihayet Ahmet Hamdi Tanpınar bize milliyetçiliğin sanat planında ne olduğunu öğreten nâdir sanatçılarımızdandır. Onun nazariyesi gösterişten, slogandan, yaygaradan uzaktı. Bir millet tarihiyle, mâzisiyle, sanat değerleri ve ecdat portreleriyle nasıl sevilir, bütün bunlar şahsî bir macera gibi nasıl yaşanır ve sonra nasıl dilin nâdide mısraları ve en güzel nesirleri halinde şiirleştirilir... Bu soruların cevabını hep onun eserlerinde bulduk. *Huzur*, *Beş Şehir* ve İstanbul'un kendine ait kısmını okuyan tek bir aydın tasavvur edilemez ki tarihine, mâzisine, diline ve sanatına karşı derin bir sevgi duymasın. Tanpınar mektebinden geçen tek bir kimse düşünülemez ki mâzi dâüssılası denen, bizi bazen bir eski bestede, bazen bir mısra'da, kâh bir kitâbe ve bir türbe karşısında, kâh bir ecdat yadigârı şehirde birdenbire zapteden bu hasret duygusunu hissetmemiş olsun.

Fakat neden onu mutlaka eserlerinde aramalı? Bunların hepsi sanatın ebedî semasında nasıl olsa birer yıldız talihiyle burçlarına çekilecekler. Nasıl olsa, saf şiire susadığımız her an, onun mısra'larının billûrundan boşanan pınara gene koşacağız. Gene Yeşil Cami'ini veya Türbesini dolaşırken kendimizi bir ledünni bahar ortasında zannedecek, sevdiğimiz genç kızı, Bursada Zaman'ın telkinleriyle daha güzel, daha mânâlı ve daha vazgeçilmez bulacağız. Ve bir aşktan arta kalanlar, hazanlaşmış sevgilerini "Her Şey Yerli Yerinde"yi hatırlayarak içleneceklerdir:

Her şey yerli yerinde... Bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan,
Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgârda.

Lâkin kalb ile dimağın o kadar zengin şekilde âhenkleştiği, o sevginin, sanatın ve kültürün terkibi olan, o herkesi sevmeyi ve affetmeyi bilen insan... Bundan sonra İstanbul manzaralarından, sisten ve lüfer avlarından, yanından bizim görmemek için başımızı çevirip geçtiğimiz Haliç akşamlarından, Yeniköy mehtaplarından, Bursa saatlerinden kim bahsedecek? "Nevâ"nın ve "Ferahfezâ"nın "hayret burçları"nı artık kimin kaleminden bir musikî dinler gibi okuyacağız? Ve kim, bundan sonra, şehirlerin sadece bir tarih değil, aynı zamanda bir sanat hadisesi olarak fethedilebileceğini Bursada Zaman gibi bir zaferle gösterecek?

Bir milletin kültüründe belki en büyük talihsizlik, tek başına bir kâinat kurmuş şahsiyetlerin, arkalarında ancak kendi mevcudiyetleri ile doldurulabilen bir boşluk bırakarak göçmeleridir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümü, bizim kültürümüzde bu boşluğu bir defa daha açtı. Şimdi onun kâinatından arta kalanlar, bundan böyle, yalnız "güvercin topuklu sükût"un dolaştığı o muzlim boşlukta hâtırasının ve eserlerinin kaybolmamasına çalışacaklardır.

(*Türk Yurdu*, c. III, sayı 5, Ağustos 1962, s. 49-50,
Türk Kültür ve Edebiyatından - Şahsiyetler, Ankara 1997, s. 375-383).

TANPINAR'DA ABES DUYGUSU

Fikret Ürgüp

Ölümünün yıl dönümünde rahmetli Hamdi'yi çeşitli anılarla anmak mümkün. Şu var ki, daha önce *Yeditepe*'de çıkan iki yazımda onun eserini değil de, kişiliğini anlatmıştım. Şiirlerini inceleyim derken şair portresini çizmişim. İkinci yazım *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* üzerine olacakken, araya onun ölümü girmiş, ben de onun hakkındaki duygularımı yazmıştım. Eserleri üzerinde istediğim gibi durmak fırsatı olmamıştı. Yine de onun şiirinin ve başka eserlerinin dikkatle incelenmesi işini, edebiyat alanında yetkili kişilere bırakıyorum. Bu yazıda Tanpınar'ın bir görünüşü ve ondaki "abes" duygusu üzerinde duracağım.

Benim mesleğim insanın konuşması kadar, görünüşüne, yüz ifadesine, davranışlarına bakıp mâna çıkarmaktır. Tanpınar da bakıp görmesini bilirdi. Birbirimize bakışlarımız aramızdaki bağları kuvvetlendirmişti.

Her ne ise! Önümde benim resim sergimde çekilmiş olan bir fotoğraf var. Tanpınar, ressam Sabri Berkel ve ben. Sabri Berkel bana bir şey soruyor olacak. Fotoğrafta onunla beraber profilden görünüyoruz. Yüzlerimizden pek mâna çıkmıyor. Hamdi karşıdan bakıyor ve konuşmayı öyle bir dikkatle, ilgiyle ve kendine mahsus humour'la dinliyor ki, gözünden hiçbir şey kaçmadığı belli. Sevimli bir şeytana benziyor.

Söylediğim gibi, bakmasını bildiği görülüyor, dinlemesini de çok iyi bildiği gibi. Şair mizacı kendini dinlemek değil sadece, çevresiyle ve öteki insanlarla son derece ilgili. Dalga geçmenin tam aksi uyanık bakışı var.

Kaşları sceptique (şüpheci) ince bir şaka, tatlı sert bir tenkit veya özel bir buluş çıkmak üzere olan dudaklarında inanmakla ciddiye almamak arasındaki tereddüt var. Yüzünün sağ tarafındaki kıvrımlarda, onun şeytani diyeceğim abes'in (absurde) ifadesi var. Bu yüzden, çoğu zaman olayları ve sözleri ciddiye almaz görünür, kendisiyle alay eden bir hali olurdu. Başkaları onun bu mahvi-

yetkârlığını yanlış anlar da meselâ şiirini küçük görecek olurlarsa, birdenbire durum değişir ve Hamdi, karşısındakini yerine oturtmasını bilirdi. Hamdi'nin şiirinden başka bütün eserlerinde "absurde"ün payı vardır.

Şiirinde, "absurde" değil de imkânsızlık ve zamanla mekândan ayrılış vardır.

Huzur romanında aşk vardır, tabiat vardır, düşünce vardır. Bütün bunların yanında, aşkı hisseden roman kahramanı, yer yer kendini ciddiye alamaz ve "absurde" duygusundan kurtulamaz.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü absurde'ün romanıdır ve bunu, çevremize ve kurtulamadığımız bir zihniyete aksettirmiştir. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* absurde'ün gerçekle karıştığı sürrealist hikâyelerdir.

"Absurde"den şüphecilik ve inançsızlık mânası çıkarılmamalıdır. Hamdi, insanlara hürmet eder ve inanırdı, kendisine de inandığı gibi. Fakat insan durumundaki "absurde"ü hissetmekten kurtulamazdı. İçindeki şeytan da buydu. Onun eserine olduğu kadar başkalarıyla münasebetlerine de karışan bu duygu nerden gelmişti bilmem. Modern edebiyatta, Kafka, Sartre, Camus ve başkalarında rastlanan bu "absurde" duygusu, Hamdi'yi de bu gibi yazarlara bağlar. Adı geçen yazarlar ve benzerleri, artık herkesler gibi âşık olamaz, felsefeye ve bilime başkaları gibi kapılamazlar. Hamdi'yi kurtaran şiire ve kendi şiirine inancı idi. İşte o fotoğrafın düşündürdükleri.

(*Yeditepe*, sayı 79, 16-31 Ocak 1963, s. 9).

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Ahmet Kutsi Tecer

Saatleri Ayarlama Enstitüsü yayımlanalı bir yıl oluyor. Kitabın henüz vitrinlere konmasından bir iki hafta sonra Tanpınar "Siyah Atlar"la dönülmez sefere çıktı. Hepimiz bu beklenmedik acıyla şaşkına döndük. Bu roman üstüne o zaman çıkan bir iki yazıdan başka hakkında geniş bir yankı olmadı. Şairin kaybı yanında romancı unutuldu. Oysa ki Tanpınar roman, hikâye, deneme, makale, mektup, kısaca bütün eserlerinde şair kalmasını bilmiştir. Böyle derken, şiirden başka türlerde şairin ayak sürdüğünü söylemek istemiyorum. Esasen şiir, Tanpınar'a göre, bütün sanatların mayasıdır. Resim, heykel, müzik... sanatçının getirdiği her yapıtta insan ruhunun bir parıltısı vardır ki şiir odur. Söz sanatları için de böyledir. Nazım olsun nesir olsun söz ve yazıyla başarılan her eserin sanat değeri varsa, elbette onun da bir şiiri vardır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü yayımlandığı günlerde *Dünya*'daki bir makalesini buna ayıran sayın Reşat Nuri Darago, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden ziyade *Huzur* romanı üzerinde duruyor, böylelikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde *Huzur*'da olduğu kadar şiir elemanı bulunmadığını belirtmek istiyor. Buna karşılık genç romancı Tahsin Yücel, *Varlık*'ta çıkar bir yazısında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde üslûp ve şiir üstünlüğü görüyor fakat romancının objektifliğinden şüphe ediyor. Romana çevrilen bu iki zıd bakış Tanpınar'ın okuyucuları arasında da bölüşülmüş olabilir. Şüphesiz *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tanpınar'ın bütün yazıları arasında özel bir yer alır. Bu roman, Türk okuyucusunun pek de alışkın olmadığı "homour" dediğimiz ince bir mizahla yoğurulmuş güçlü bir tahlil romanıdır. Üstelik bu romanda, bundan önceki roman ve hikâyelerinde ikinci plânda bırakılan sosyal olaylara ait gözlemler, küçük bir tebessüm arkasında fertlerin psikolojine ait ince tahlillerle aynı plânda yürütülmektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü Hayri İrdal'ın hâtıralarından tanıdığımız kadınlı erkekli oldukça geniş bir çevrenin günlük olaylar arasına karışan özel macerala-

rıdır. Ne var ki Hayri İrdal şüphesiz manyak bir adamdır. Etrafında olup bitenleri de onun prizmasından gördüğümüz için elemanlara ayrılan realite, objektif ve sübjektif iki tayf gibi tamamiyle birbirlerini örtmez. Esasen realite dediğimiz şey birçok elemandan meydana gelen bir terkiptir. Bu elemanlar Hayri İrdal'ın prizmasından sızarak onun "ego"su etrafında yeniden bir realite haline gelmektedir. Bununla beraber gerek Hayri İrdal'ın itiraflarında, gerek etrafında olup bitenlerin tahlil ve tasvirinde romancının eksiksiz bir objektiflikle yürüdüğü görülür. Romancı anlatmasında en küçük ayrıntılarına kadar gözlemlerine dayanmaktadır. Kişilerin bazı davranışları zaman zaman mübalağaya veya mistikliğe kaçar gibiyse bu onların realiteyi aşan gözlem dışı şeyler olduğu için değildir. Unutmayalım ki roman Hayri İrdal'ın hayat hikâyesidir. Romanda mübalağaya ya da mistikliğe kaçan ne varsa Hayri İrdal'ın çocukluktan beri içinde yaşadığı geleneklerin neticesidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün konusu, büyük ölçüde bir dolandırıcılık olayıdır. Sonunda kendi yalanı üzerine yıkılıveren bu Enstitü, Hayri İrdal'ın anlattığına göre, Halit Ayarcı'nın dehasından fışkıran bir fikirdir. "Enstitü", bu fikre ve Halit Ayarcı ile Hayri İrdal'ın teşebbüslerine ilgi gösteren bir ortam içinde, birçok tufeyliyi memnun etmek suretiyle gitgide somut bir kılığa giriyor, kurum oluyor, Halit Ayarcı'nın yönetimi altında resmî sektöre de giriyor, hattâ parlak günler geçiriyor, bu süre içinde pek çok insan devlet bütçesinden yararlanıyor, ama günün birinde Enstitü bir iskambil kağıdı gibi çöküyor, yenen yeniyor, içilen içiliyor. İşte bu macerayı Hayri İrdal'ın hâtıralarından dinliyoruz.

Romancının ele aldığı konu, bu dolandırıcılık şebekesinin meydana çıkarılması veya adalete karşı hesap vermesi değildir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, psiko-sosyal bir kompleks, çapraşık bir olaydır. Romancı böyle bir yalanın nasıl bir ortamda, ne tip insanlarla gerçekleştiğini gösteriyor bize; böyle bir konuyu işlemek için de Hayri İrdal gibi kendi yalanına samimiyetle inanan bir manyak adam tipini roman kahramanı olarak seçiyor. Bu dolandırıcılık düzeninin asıl sorumlu kahramanı olan Halit Ayarcı ise bambaşka bir tiptir: Ayarcı, bizim gözümüzle, terbiyeli bir küstah, "affairiste" bir adam, bir psikopattır. Uzak vadeli plânlar kurmayı, adam kullanmayı bilir. Ayarcı belki de cemiyet hayatına normal bir yoldan girememiş olduğu için daima ve ne şekilde olursa olsun, insanların zaaflarından faydalanmayı isteyen biridir. Ama Hayri İrdal'ın gözünde "velinimeti", idealist, moralist, romantik bir insandır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde romanın kişilerinden bir çoğunun içinde buluştuğu, tanıştığı bir "Kahvehane" anlatılır. Birinci Dünya Savaşından sonraki yıllara rastlayan bu kahvehane sahibi, müşterileri ve içinde geçenlerle beraber tamamiyle gözlem mahsulüdür. Aslında romancının hareket noktası bu kahvehanedir. Romanın kilit taşı olan Şehzadebaşı'ndaki bu kahvehane, Hayri İrdal'ın hayat yolu üzerinde bir dönüm yeridir. O, binbir sıkıntı içinde bunaldığı bir sırada "velinimeti"ni orada

tanımıştır. Bu kahvehanenin garip bir âlemi vardır: Müşterileri serbest meslek erbabı, memur, tüccar kişilerle bir kısmı işsiz güçsüz şehir uşağı veya aydınlardır. İşte Halit Ayarcı da bu müşteriler arasından biridir.

Romanda "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" memleket realiteleri arasında gösteriliyor. Okuyucunun belki en fazla gocunacağı nokta budur. Şüphesiz memlekette "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" diye bir kurum yoktur. Böyle bir "âmme hizmeti" yaratmak da fanteziden ibarettir. Fakat acele hüküm vermeyelim: Adı ve fonksiyonu ne olursa olsun, sahte sosyal değerler, sahte ekonomik değerler üzerine kurulan nice kurumlar, şirketler, bir takım menfaat dolapları yok muydu? Ya mideleri, yahut da iyi niyetleri sömüren böyle sahte düzenler için, yağmurdan sonra fışkıran mantarlar gibi, mânevi buhran geçiren her cemiyette bir yığın psikopat, manyak veya sadece tufeylî tipler her zaman vardır.

Bu roman, yazık ki, Tanpınar'ın bir ayrılık mesajıdır. Bizim için bu roman "Aydınlık Çağı"nın büyük yazarı Voltaire'in *Candide*'i yahut da çağdaş büyük İngiliz romancısı Aldous Huxley'nin *Yeni Dünya*'sı gibi taze bir hava taşıyor. Bence *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* edebiyatımızın geleceği için yeni ufuklar getiren bir eserdir.

(*Cumhuriyet*, 24 Ocak 1963).

TANPINAR'DA ZAMAN

Sabahattin Eyuboğlu

Şair Ahmet Hamdi Tanpınar da öldü: O da şimdi bir yaz denizi gibidir. O da şimdi ne içindedir zamanın, ne de büsbütün dışında: Yekpâre, geniş bir ânın parçalanmaz akışında.

Dostlarına ne kadar acı da gelse, bir ozanın ölümü gerçekten daha engin bir yaşamaya geçiştir. Japon ozanının bir yaz denizine benzettiği ölüm, aslında Tanpınar'ın "yekpâre, geniş bir an", Oktay Rifat'ın "Birden bire başlayan gök yüzü" dediği varlık duygusuna hiç de yabancı değildir.

Söz canın tâ kendisi, can da dünyanın bir yankısı olduğuna göre sözün sırlarını kurcalayan ozan, varlığın da sırlarını kurcalamaktadır. Bir insancığın soluğu olan şiirin kimi zaman evreni kucaklar gibi olması, düşüncemizin kabuklarını birden kırıp bizi dünyaya, dünyayı bize yaklaştırıvermesi bundan olsa gerek. Akışına kapılıp gittiğimiz, uzunluğu kısalığıyla kaygılandığımız, saatlere bölüp kendimizce ayarladığımız zamanın göreceliğini, bir âna bin yılın sığabileceğini, sonsuzluğun sonlu, sonlunun sonsuz olabileceğini ozanlar söylemedi mi bize bilginlerden de önce?

Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşarken de, yazarken de, duyguyla düşüncenin, düşle gerçeğin tam ortasında bir yerde, zamanın hem içinde hem dışında yaşıyordu. Bir şeyin bitip bir başka şeyin başlar gibi olduğu kaypak, kıldan ince sınırın üstünde, dünle bugün arası alaca karanlıkta duraklıyordu çok zaman. Paris'te İstanbul'u, İstanbul'da Paris'i, Bâkî'de Valéry'yi, Valéry'de Bâkî'yi özlemesi, Débussy ile Itrî'yi, Proust'la Evliyâ Çelebi'yi bile bir arada tadışı bundandı belki. Yetiştiği çevrenin ve zamanın da beslediği bu ikilikler Tanpınar'ın şiirinde zaman zaman büyülü bir dengeye kavuşuyor ve türkçeye umulmadık bir tad kazandırıyordu.

Tanpınar'da şiir bir çeşit tapınmadır: Ama Tanrı'ya, dünya ötesine değil, insanın tâ kendisi olan Zaman'a, yaşanan gerçeğe yönelmiş bir tapınma. Varlığın

sırları, Tanpınar için, kendi çocuklarını yiyen Kronos'un, Zaman'ın sırlarıdır. Bu sırlaraysa yalnız şiirle değinebilir insan: Sözün, dolayısıyla insanın özü olan şiirle. Yalnız "Zaman Kırıntıları" sözü üstünde durmakla Tanpınar'ın varlığı zamanla bir saydığını görürsünüz. Her kırıntısı bir insanda pırıldayan zaman somut bir bütündür, tılsımlı, masmavi bir bütün, billûr bir âvize, ya da bir yıldız kervanı. Tanpınar sevdiği şehirleri, insanları, bahçeleri hep bu somut zamanın aynasında görür. Şiir, dünyayı bize bu aynada yeniden gösteren bir büyüdür onca. Tanpınar romanlarında da az çok bu aynadan seyreder dünyayı. Her anlattığında bir geçmiş zaman tadı olması, yaşadığı günü bir ânın ışığında görmesi bundandır. Proust'u sevmesi, Sartre'ı yadırgaması da bundan. Yeni kelimelere de onun için ısınamadı bir türlü. Bununla beraber Tanpınar'ın şiirinde bir geçmiş zaman özlemi de bulamazsınız. Aradığı şey eski günler, yitirilmiş cennetler değil, bugün yaşadığı ânın zaman yüklü olmasıdır. Bu bakımdan Yahya Kemal'den ayrılıp daha çok Ahmet Haşim'le uzlaşır. Bir kuyumcu titizliğiyle silip parlattığı anılarında yakınan, vahlanan bir lirizm değil, bir sır çözme kaygısı, bir alşimist çabası var gibidir. Eski kelimelere bağlılığı da, eski dünyamıza bağlılığından değil, bu kelimeleri birer zaman kırıntısı olarak görmesindendi. Mücevher, billûr, âvize gibi kelimeleri birer baba yâdigârı değil, Zaman Tanrının sembolleri diye, somutlaşmış süreler diye görüyordu sanki. Bu bakımdan Yahya Kemal'in eskiye bağlılığıyla Tanpınar'ınki arasında benzerlik yoktur. Geçmiş zamanları özlemek başka, zamanın rengini, kokusunu duymak başka şeydir. Tanpınar'ın yeni kelimeleri, deyimleri yadırgaması Osmanlı efendiliğinden değil, Zaman ozanlığından geliyordu. Yeni kelimeler onun gözünce zaman dışı, dolayısıyla şiir dışı gerçekler, yontulmamış taşlar, büyüsüz gereçlerdi. Bu kelimeleri yeni bir insan sıcaklığıyla doldurmak isteyen yeni ozanların çabasına katılmıyor, katılamıyordu. Hiç gerici olmadığı halde dil konusunda devrimcilerden ayrılmak zorunda kalıyordu.

Tanpınar için zamanı yaşamak, çağını yaşamak değildi. Gerçi zaman gibi çağının da, çağdaş politika sorunlarının da ne içinde ne de büsbütün dışındaydı, milletvekili olarak büyük Millet Meclisinin, partili olarak Halk Partisinin ne içinde, ne de büsbütün dışındaydı; eşikte durmak genel bir davranış olmuştu onun için; ama kendi çağı da, bütün çağlar da onun "yekpâre geniş bir an" dediği üç boyutlu Zaman varlığı karşısında önemini yitiriyor, insanın özü ve Zamanın aynası saydığı şiirin ülkesine giremiyordu.

Bununla beraber Tanpınar hiç bir eserinde metafizik inançlara sürüklenmiş değildir. Zamanı tanrılaştırmakla, insanı, bir anda evreni duyabilen insanı tanrılaştırıyordu Tanpınar. Çağının görececi (relativiste) düşünüşüne bu yoldan katılıyordu, Valéry gibi. "Deniz Mezarlığı" şiirinde Valéry de zamanı somutlaştırır ve "her an yeniden başlayan deniz"de varlığın tâ kendisini görür. Onun içinde varlıklar zamanın kırıntıları, "rüzgârda uçuşan yaprakları"dır. Tanpınar'ın şiiri

çağdaş bir düşünüşün bayrağı değildi, ama varlığın gizleriyle insanın çağdaşça bir alış verişiydi. Evreni Tanrısız düşünmek kolay iş mi? Einstein bile son günlerinde duraksadı evrenin tanrısız olduğunu söylemekte. Kimi ozanlarsa, çağımızda, varlığın karşısına tanrı sözünü etmeksizin çıkabiliyorlar: Tanpınar bu ozanlardan biridir. Bu ozanlar yarının tanrısız tabiat kavramını hazırlıyorlar. Bu yolun ilk kararlı yolcusu, "Correspondances" (Kaynaşmalar) adlı şiiriyle Baudelaire oldu denebilir. Tanpınar'ın özelliği, varlığı her şeyden çok zamana, zamanı da yalnız insana bağlamasındadır. Çünkü yalnız insan zamanın ne içinde ne de büsbütün dışında olabilir. Büsbütün dışında olan Tanrı'dır, Tanrı ise Tanpınar'ın şiirinde inkâr edilmeksizin nâ-mevcut'tur.

Gönül istiyor ki ozanlar, sanatçılar yapıtlarında vardıkları varlık felsefesini gündelik yaşayışlarında, dostluklarında, politika davranışlarında da göstersinler. Çok azı arıyor, ya da bulabiliyor böylesine tutarlı olmanın yolunu. Bakıyorsunuz, insanla evrenin, dünle bugünün, bugünle yarının ilişkileri üstüne en bağımsız düşüncelere yükselen ozan, toplumla, anası, babası, karısı, kızıyla, eşi dostuyla olan ilişkilerinde en bağımlı, hattâ bazen en aşağılık yollara sapıyor. Tanrıyı şiirinden kovan Baudelaire anasından, Tanrı'ya inanan anasından şarap parası bekliyor; devlete karşı fakir fukara ile birlikte kafa tutan sanatçı, devletin fakir fukaradan topladığı parayı karısının kara borsadan alacağı kürk için istiyor, verilmezse şiir adına devlete kızıyor. *Kuşlar*'ı yazan Aristophanes, Mahşer gününü yapan Mikel Angelo, *Macbeth*'i yazan Shakespeare, *Cimri*'yi oynayan Moliére, *Ölü Canlar*'la, *Müfettiş*'le içinde yaşadığı düzeni temelinden sarsan Gogol en geri kurumların emrine giriyor. Para babalarıyla alay ettiği için halkın sevgilisi olan Şarlo, para babası olup ne yapacağını bilemez oluyor. Bankerlerin dünyasını estetiğiyle birlikte yıktığı için baş tacı edilen Picasso, kimlerin gücüyle yükseldiğini unutup, bankerlerin bankeri oluyor. Yoksulların âhıyla yükselen hıristiyanlık Vatikan'da kral saraylarına kurulup yoksulluk lâfını edenleri aforoz ediyor.

Demek istediğim şu: Ozanlardan, sanatçılardan, örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'dan hesap sorarken, daha doğrusu hesap sormazdan önce, ortada kalan, halka sunulmuş olan yapıta başvurmamamız, bu yapıtın açık ya da gizli kapaklı, bilinçli, bilinçsiz ya da yarı bilinçli bildirisini özetlememiz ve bu bildiriyi dünyanın ve yurdumuzun insan tarihindeki yerine koymamız gerekir. Ozan şiiriyle başbaşa kaldığı zaman ozandır, sizinle benimle lâf atarken, nutuk çekerken, ders verirken, oy verirken değil. Tanpınar gericilerle işbirliği yapmış değildir, ama gericilerle iş birliği yapmış, yapmakta olan ozanlarımız, hem de iyi ozanlarımız vardır. Ama kötü bir ozan ilerici bir politikaya girmekle nasıl iyi bir ozan olamazsa, iyi bir ozan da kötü bir politikaya girmekle kötü ozan olmaz. Bu dediğim, kötü insan iyi ozan olabilir demek değildir. İnancım bunun tam tersidir: Yalnız iyi insan iyi ozan olabilir. Gel gelelim insanların politika alanındaki dav-

ranışları her zaman iyilik ya da kötülüklerinin ölçüsü olmuyor. Politikada bizim Necip Fazıl'ınkine bir azıcık benzer bir tutumu olan Gogol, devrimcilere ışık tutan bir romancı ve tiyatrocuydu. Onun tam tersine, politikada devrimci olan ve az kalsın gericilerce kurşüna dizdirilecek olan Dostoyevski'nin (Tanpınar'ın sevgilisi Dostoyevski'nin) romanları devrimci Rusya'da yasak edildi bilmem ne kadar zaman. İyi sanatçının gericilerle, kötü sanatçının ilericilerle bilmeyerek işbirliği ettiği; daha doğrusu aynı politika oyunlarına düştüğü oluyor. Olmasa keşke, ama oluyor işte.

Neden mi oluyor böyle? Yirminci yüzyıl kırkıncı yüzyıla göre çok, ama çok geri de ondan. Bizim çağımızda henüz sanatın ve bilimin en ilerisine giden adamla politikada sözünü geçirebilen adam iş birliği yapamıyor. Dünyayı yönetenler, dünyanın yetiştirdiği en değerli kafalar ve yürekler değil henüz. Nerde! Çok yerde devlet kendi yetiştirdiği kafaları yiyor bile.

Böylesine tutarsız bir dünyada ozanın sadece şiirinde tutarlı ve kendine sadık kalabilmesi büyük başarı sayılır. Tanpınar bu başarıyı olsun sağlayanlardandır. Az ozan onun kadar şiire saygılı kalmış, şiire onun kadar cömertçe, karşılıksız canını, zamanını ve bütün titizliğini koymuştur. O kadar ki Tanpınar'ın ozan olarak bildirisi "Şiire Saygı" diye özetlenebilir. Onca insanın kendini satmaması; şiirini satmamasıydı. Onun için şiir bir şeye ulaşmanın aracı değil, ulaşılacak şeyin tâ kendisiydi.

(*Yeni Ufuklar*, sayı 130, Mart 1963, s. 1-5).

HAFTANIN KİTABI: YAHYA KEMAL

Memet Fuat

Kendi Gök Kubbemiz'in yayımlanması edebiyat alanında umulan yankıları uyandırmamıştı. *Eski Şiirin Rüzgârıyla* daha da sessiz geldi. Bir bakıma kötü, ama bir bakıma da iyi, şair için. Yahya Kemal uzun yıllar hayranlarından, kendisini olduğundan büyük gören, gösterenlerden çok çekmiş, onların ağırlığını taşımak zorunda kalmış bir sanatçıydı. Boş övgüler, şişirmeler bir yandan, kıskançlıklar, gereksiz yergiler, saldırılar bir yandan... Şairin gerçek değerinin, öneminin ortaya konmasına, eleştirinin işlemesine engel oldu. Onun için de bu yankısızlık, sessizlik bir bakıma iyi, diyorum, şair için...

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitabını elime alırken hayli umutluydum. Ama onun bile -yazdığı günlerin havasından kurtulamayarak- bir övgü çemberinden çıkamadığını gördüm. Basit, kolay bir övgü değil, son yılların en değerli, en güçlü edebiyat tarihçilerinden olan, ayrıca şairliği, romancılığı ile sanat çizgisinin altına hiçbir zaman düşmemiş bir yazarın övgüsü. Baştaki kısa yazıda, "Ona kendi sevgimden bir türbe yapmak için," diyor Ahmet Hamdi Tanpınar. Bu sevgi yüzünden de - ne yazık ki - Yahya Kemal, kendisine eleştirinin türbesini yapabilecek nitelikteki eleştirmenlerin belki de en başta gelenini yitirmiş oluyor.

Kitabın daha başka kusurları da var, dağınık, düzensiz, oransız. Ama bunların sözünü etmemek gerekir, çünkü "Yahya Kemal'in sağlığında yazılmış makalelerin" genişletilmesiyle hazırladığı eserine son biçimini vermek fırsatını bulamamış yazar. Ayrıca, bulabilse de o dağınıklıktan, düzensizlikten, oransızlıktan kurtulma çabası gösterir miydi? Sanmıyorum. Öyle bir tarz seçmiş. Kitabın tadı biraz da bu kusurlarından geliyor. Eleştirmenin sanatçılara yaraşan bir savrukluk içinde kendini konuya kaptırması. Öyle ki eseri baştan sona büyük bir rahatlıkla okuyuveriyorsunuz. Meraklı bir roman okur gibi. Elinizden bırakmak, ara vermek istemeden. Bunda üslûbun da etkisi olsa gerek. Kitabın sonuna eklediği

kısa yazıda, Prof. Dr. Vehbi Eralp, "Tanpınar'ın nefis ve akıcı üslûbu" diyor... Sözcükleri seçişinde, cümlelerini yoğuruşunda, "ve"lerin yuvarlaklığına sığınışında, sevmediğim, sevemeyeceğim türlü üslûp oyunlarına girişinde, Ataç'tan bu yana gelişen kuşağın anlayışından çok uzaklara düşen, çok gerilerde kalan Ahmet Hamdi Tanpınar için, H. Vehbi Eralp'in sözünü kabul etmek zorundayım. Çağdaş eleştiri anlayışımızın elindeki ölçülere göre "yapılması gereken" onca işi yapıp gene de "nefis ve akıcı" bir üslûba ulaşmakla sanatın gücünü duyuruyor Ahmet Hamdi Tanpınar. Bu noktada eleştirmenin elinden gelen, ölçülerini bir yana bırakıp sanatçının sunduğu tatlara açılmaktır.

Kitapta bölümler yok. Gene de üç bölüm denebilir. Birinci bölümde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yahya Kemal'in kişiliği karşısındaki yaşantılarını, ikinci ve üçüncü bölümde ise bir yakın çalışma yönteminin şiirlere yönelişini buluyoruz. Şunu da söyleyeyim ki Yahya Kemal bu kitapta -kimilerinin sandığı gibi- çağının içine oturtulmuş, öyle ele alınmış değil. Bir kültür ile edebiyat ortamının içine oturtulmuş, o kadar.

Okurlar Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal*'inde bulamayacakları şeyleri özleyerek başlamazlarsa, bir sanatçının başka bir sanatçıya "sevgisinden bir türbe" kurduğunu bilerek yola çıkarlarsa, düş kırıklığına uğramayacaklardır sanıyorum. Yoksa daha kitabın yirmi ikinci sayfasında -hiç gereği yokken- Yahya Kemal için "Bizim en büyük şairimiz şüphesiz odur" deyiveren; yüz yirmi birinci sayfada bunu unutup, "Bâki ile Fuzuli şüphesiz en büyük şairlerimizdir" diye büyüklük dağıtmakta şaşkına dönen bir eleştirmenin savruklukları arasından eserini yerecek kusurlar, aksaklıklar bulup çıkarmak çok kolay.

(*Yön*, 27 Mart 1963).

TANPINAR'I ANIŞ

Nuri İyem

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümünün üzerinden bir yıl geçti. Unutulmaya doğru bir yıl mı?

Kendisini tanımış olanlarla, sık sık anılan bu duyu ve düşünceleri söz konusu bir insan olarak elbette ki sürüp gidecek. Ama yapıtları ile, öyle sanıyorum ki uzun bir süre söz konusu olmayacak. Gerçi az sayıda birtakım gençlerin onun söyleşileri üzerinde durduklarını görüyorum. Bağımsız bir açıdan, ön yargılardan kurtularak yapıtlara sokulabilmeyi becerebilmiş - ama azınlıkta olan kimselerden başkasını, sanırım o da ummamış ve düşünmemişti. Umursamazdı da bu yönü.

Benim söyleyebileceklerim ise, birer kişisel yorumdan fazlası değil. Elbette ki Hocamızın sanatı üzerine konuşulabilecek yetkide değilim. Duyabildiğim kadarı ile ve hepsi de bana göre, benim yetersiz anlayışım içinde olacak.

Öyle ise, ne gereği var bunun? Hiç. Sadece ona olan saygımdan gelen, bir karşı konmaz istekle yazıyorum bunları.

Benim için, bana göre, Hocamız, duyarlığa tutkundu. Vazgeçilmez bir bağlılığı vardı duyarlığa. Ama bu duyarlık ölçüsüzlük ve formülsüzlük içinde dağılıp giden duygululuk da hiç değildi. Nedir ki, öyle sanıldı, öyle yorumlandı.

Oysa, ondaki yüce ve iyi bir biçim yaratmak heyecanı da oluyordu. Gel gör ki, bir çeşit "şairane" eylem sanıldı. Bunda, yeni kuşakların, kendi seslerini duyurabilmek için, kıyasıya yaptıkları saldırılar kadar, Ataç ustanın da ölçüsüz, hınçlı çıkışlarının payı vardır. Belki de yanlış düşünüyorum, ama bana çoğu zaman öyle geldi ki, Ataç usta kendini yapıtsız görmekten kurtaramadı. Bütün dengeli ve duyarlık dolu düşüncelerine karşıt, sanırım içten içe bu eksikliği duyuyordu. Ya da bir eksik yönü gibi gelmişti ona. Büyüklüğüne yaraşmaz bir duygunun etkisi ile, kendi kuşağını yerip durdu. Küçümsedi onların işlerini, eylemlerini ve kişiliklerini.

Geçenlerde Ulvi Uraz, Tanpınar'ın İstiklâl savaşımıza, bu güne değin girilmemiş, bakılmamış bir açıdan ele alınmış sahne yapıtından söz etti. Uraz, bu yapıtı ancak yeterli olanaklar ve koşullar içinde tiyatro ya da sinemada uygulamak için saklıyormuş.

Ulvi Uraz anlatırken, gene Hamdi Hocanın tutumunu hatırlıyordum: Çok kişiye romantizm gibi gelen bir davranış, onda konuyu içtenlikle ve güçle örmek için, genel heyecanları ele almaktan çok, içine güçle girebileceği yönü seçmiş olduğunu gösteriyordu. Yani Kurtuluş Savaşı'na bireyin dünyasından bakmıştı.

Nedir ki, onun bu çeşit davranışı gene gözlemciliktir. Ona dayanır. Söz gelişi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Hayri İrdal, elbettteki - kimilerinin sandığı gibi - Tanpınar'ın kendisi değildir. Ama bir ortamda, belli koşullar altında gelişmiş acayip bir tipin, Hamdi Hocanın iyiden iyiye izleyebildiği, yaşamına sokulabildiği tipin, her yönü ve yöresiyle gerçekten kuşatılmış olduğunu ve öylesine anlatılmış bulunduğunu görebiliyoruz. O kadar ki "yoksa bu halleri Tanpınar yaşadı mı?" sanısına kapılanlarımız oluyor.

Oysa Hayri İrdal, Şehzadebaşı'nda "Dârüttalim-i Musiki"nin konserler verdiği zamanların öncesinden, Cumhuriyet devri içinde de pek değişmeden sürüp giden bir ortamda görülegelen bir tipin içten ve köklerden kavranışıdır. Hayri İrdal tipi şu sıra Türkiye'de hâlâ bol bulunandır. Bu çeşit yılık ve ezik bireyin başından geçenler, gene şu sıralarda sürüp gitmektedir. Bu romanda, Hayri İrdal'ı yaratan ortamın, toplumun başka katlarındaki bireylere de ne gibi koşullar ve olanaklar sağladığı ve onların da nice psikolojik bir çöküntü içinde yuvarlandığı anlatılmıştır. El atılamayan, onarılamayan - her kattaki - bireyin, psikolojik gerçeğine değinilmiştir. Çöküntünün büyük ve gerçek alanına, hiç zora koşulmaksızın, büyük şehir çapında girilmiştir diyorum. Gördüğü çöküntüyü, gerçeğin, olayların içinde, yaşanmışçasına anlatmıştır. Bu ise onun toplumumuz üzerine olan yargısıdır. Umudunu Hayri İrdal'dan ve ortamından uzaklaşan yeni kuşaklarda aramıştır. Hayri İrdal'ın oğlu bile, babasından, babasını yaratan ortamdan uzaklaşmaktadır.

Şiirinde ise: "Kökü bende bir sarmaşık - Olmuş dünya sezmekteyim" diyen Hamdi Hocaya göre, menşei ne olursa olsun, her duyuşu ve düşünüşü belirten sözler, onun içinden geçerek bize gelenlerdir.

Ama biz okurlar, şimdilerde biribiri ardından biribirini iteleyerek gelen kuşakların verdikleri heyecanların peşindeyiz: Birinci yeni, ikinci yeni, derken, anlamsız..

Söz gelişi, "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirinden şu bölümler:

Aydınlığın hendesesi
Sonsuzluk bahçendir senin;
Dinleyin geliyor sesi
Arılarla böceklerin!..

Bilirim kimse içemez
Üst üste aynı pınardan,
Bir veda gibi her nefes
Alışılmış kıyılardan.

Şu sıra içinde bulunduğumuz şiir heyecanından çok uzaktır. Öyle olmasına karşın, bunlarda duya geldiklerimiz, Hamdi Hocanın anlatmak zorunluluğunu duyduğu birtakım düşünceleri midir?

Sanmıyorum. Bunlar daha çok bir duyguyu dile getiriyor, öylesine ki biz onlarda bir görüşü, bir anlayışı kavramış bulunuyoruz. Bir çağın şiir düzeni içinde, uyumu ve belli bir ritmi ile bize ilettikleri şiirden başkası değil.

Hamdi Hoca, benim gözümle bir empresyonist ressam gibi, duygularını alabildiğine bağımsız koyar. Ama ona, empresyonistleri yücelişten alıkoyan formsuz sanatçı diyemeyiz. Onun coşkun ve bağımsız duyguları, devrinin şiir formunun en iyisi ile kuşatılmışlardır.

O coşkunluk, kendine özgü bir yaşam felsefesini ve yaşam üzerine olan yargılarını zorlanmaksızın kuşatır, dile getirir. Yaşam, ölüm - kıyım, uyumsuzluk – çatışma, boyun eğiş – hepsi, "ceylân bakışlı" zaman teması yöresinde, sıcak insan duyu ve düşüncelerinin örgüleri, o şiirlerin özüdür.

Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan.

Şimdiye dek söylediklerim, bir okur olarak, benim hocamızın sanatı üzerine duyabildiklerimdir.

Ama, 1933 ya da 1934'lerde Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenci bulunan benim gibileri için, o ayrıca hoca olarak da gerçek ve büyük bir değer taşır.

Kendi işimde ne biliyorsam, ona, onun uyarıcı derslerine borçluyum diyebilirim.

Her hatırlayışımda yüreğim sızlıyor. Dağarcığında birçok güzel duyu ve düşüncelerini açığa vuramadan gitti diye. Keyifli ve sıhhatli olduğu günler, hep dağarcığında, geleceğe bırakılmış, öylesine güzel konuşmalar yapardı ki..

(*Yeditepe*, sayı 84, 1 - 30 Nisan 1963, s. 9, 14).

TANPINAR'I HATIRLAYIŞ

Munis Faik Ozansoy

Ölümünden hemen sonra yazdığım bir yazıda Tanpınar'ın:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında,

şiirini hatırlayarak "Ahmed Hamdi, hayatın da ne tamamiyle içinde, ne büsbütün dışında idi. Pek yakınlarından başka hiç kimse dün onun yaşadığından pek haberdar değildi, bugün ölmüş olduğunun da o kadar farkında olmayacak. Hele okuyucunun gözünde Tanpınar, yaşayan bir vücud şeklinde hiçbir zaman var olmamıştır ki ölünce yok olabilsin... Kısacası Ahmed Hamdi Tanpınar, okuyucu için yalnız güzel bir kaç şiir ve nesir, yani bir "Eser"di - ve öyle kalacaktır: Ölümün gücü ESER'i yok etmeye yetişmez." demiştim. Bu sözleri iki yıl sonra da tekrarlayışım, Tanpınar'ın, kalabalıktan kaçan, yalnız ve sessiz yaşayışı gibi eserinin de günlük zevklerin ve ölçülerin dışında kaldığına inandığım içindir.

Gerçekten Tanpınar, çağdaşları arasında, daha yaşarken "klâsik" sayılma hakkını, eserlerinin "zaman dışı" bir değer taşımasıyla elde etmiştir. Halâ tahlilci bir tenkidden yoksun bulunuşumuz bir çok büyük yazarlar gibi, Tanpınar'ın da edebiyatımızdaki çehresini yeni kuşaklara gerçek buutları ve belli çizgileriyle aksettirmeye - belki daha uzun yıllar - imkân vermeyecektir. Çünkü Ahmed Hamdi, ölümünden iki yıl sonra da, bir çoklarımız için sadece ünlü bir ad, antolojilere geçmiş bir kaç şiirdir. Onu hikâyeleri, romanları, denemeleri ve eleştirmeleri ile, kaç kişi tanır? Halbuki Ahmed Hamdi'nin şairliği düne aiddi. Bir defa benimsendikten sonra bir daha üzerinde durulmaya lüzum görülmeyen hazır yargılar ve sığ bir tenkid ortamı yüzünden, bütün düşünce ve bilgi gücüyle bugünün, hattâ yarının adamı olan bir büyük yazar, orta bir şairin gölgesinde bırakılmıştır. Oysa nâsir ve düşünür Tanpınar, şair Ahmed Hamdi'yi geride bıra-

kalı otuz yıl olmuştu. Yerinde sayan eleştirme kağnısının bu ilerlemeyi izleyememiş olması şaşılacak birşey değildir sanırım.

Ahmed Hamdi edebiyata Ahmed Haşim'le Yahya Kemal'in gölgesinde girmişti. Şiirimizdeki yeri de bu iki şairin arasındadır: Zevki ne birine çok yakın ne ötekinden fazla uzak... Renkleri yumuşatan gölgeyi birinden, şekilleri belli eden ışığı ötekinden almıştır. Bu iki üstâd'ın sanatını beslemiş olan Fransız şairlerini de okumuş, Mallarmé'den ve Valéry'den şiire dair çok şey öğrenmişti. O büyük ustaların soluğuna sahip olmadıkça, bu bilgi ve hüner karışımı ile bir "fresk" yapmak mümkün değildi, ama pastel yumuşaklığında bir küçük eser pek kolaylıkla vücuda getirilebilirdi. Ahmed Hamdi de öyle yaptı. Onun şiirleri pastel veya sulu boya benzerliğindedir: zarif, yumuşak... ama pek hacimli değil! Bu açıdan değerlendirerek diyebiliriz ki Tanpınar, hafızalarda yer eden güzel mısrâlar bırakmış; fakat şiir tarihimizde bütünü ile ağır basan bir eser verememiştir.

Buna karşılık nesrimizdeki yeri, edebiyat tarihimizin her çağındaki üstadlarla bir hizâdadır. Çünkü burada sanatının malzemesi de, zevkinin ölçüsü de kendisinindi. Roman ve hikâyelerindeki cümlelerin uzunluğuna bakarak onda bir Halid Ziya etkisi görenler olmuştur. Bu, bence, düzeyde, hattâ boşlukta kalan bir yargıdır. Hikâyeci Ahmed Hamdi elbette en büyük romancımızın tekniğine olduğu gibi üslûbuna da yabancı kalamazdı. Ama Abdullah Efendi ne kadar Ahmed Cemil değilse, onun Rüya'larını anlatan cümleler de *Mai ve Siyah*'ın terkipleri çözülmüş cümleleri olmaktan o kadar uzaktır.

Tanpınar'ın hikâyelerinde düşünceyle birlikte yürüyen, hareketleri ve duruşları yakından izleyen, yerine göre kıvrak, yerine göre temkinli bir üslûbu vardı. Mısraları üzerine bir akşam havası gibi serpmeyi pek sevdiği gölgeden tahkiyelerinde bir iz bulamazsınız. Cümle yapısı sağlam, durakları ölçülü, tahlilleri açık, kelimeleri aydınlıktır. Ne eskinin alışkanlığına ne de yeninin modasına kalemini âlet etmemeyi bilen sayılı yazarlarımızdan biri idi. Son devrin alçıdan yapıştırma ucuz süslerle yüklü "Rokoko" mimârisini andıran soysuz yazıları arasında, Yahya Kemal'in şiiri ile Ahmed Hamdi'nin nesri, çizgilerinin zarifliği ve mermerinin parlak çıplaklığı ile yetinen Yunan heykelleri gibi, asil bir yalnızlık içinde sivrilmiş görünürler.

Ahmed Hamdi Tanpınar'ı, şiirlerinde ve hikâyelerinde, sanatının yalnız birer yüzü ile görürsünüz. Onun şahsiyeti, bütün buutları ile, ancak denemelerinde görünür. Şair mizacını durup dinlenmeksizin besleyen okuma alışkanlığı, daima tahlil gücü ile birlikte çalışmayı bilen terkipçi zekâsı, eleştirme ve deneme yazılarında onu çağdaşlarının üstüne çıkaran vasıflardı. Tenkid hafızamız unutkan olmasa, sadece onun gazete ve dergi sütunlarında kalan yazılarını hatırlayarak, batılı anlamda yaratıcı eleştirmenin ilk örneklerine olsun kavuştuğumuzu biribirimize müjdeleyebilirdik.

Tanpınar, Ruşen Eşref, Yahya Kemal ve Abdülhak Şinasi gibi bir İstanbul âşığı; tarihimizin, sanatlarımızın, geleneklerimizin şuurlu bir hayranı idi. *Beş Şehir*'de, Tanpınar'ın güzel üslûbu ile konuşan, bütün sanat tarihimizdir. Yalnız "İstanbul'un Mevsimleri ve Sanatlarımız" yazısını okumak, onun şair mizacı ve tabiat sevgisi yanında nasıl derin bir sanat kültürüne sahip olduğunu ve Türk dilini, bütün incelikleriyle, ne güzel kullandığını anlamak için yetişir. Türkçe, hiçbir nâsirin kaleminde, bundan daha pürüzsüz bir güzellikle var olmamıştır.

Kısacası, Tanpınar, bizim büyük yazarlarımızdan biri idi. Bu büyüklük, batılı değer ölçülerine vurulunca da hiçbir şey kaybetmez. İşte önemli olan, onu benim gözümde çağdaşlarının üstüne çıkaran da budur.

(*Hisar*, sayı 1, Ocak 1964, s. 6-7).

TANPINAR'IN SELÂMI

Ahmet Kutsi Tecer

Üç yıl önce bugün 24 Ocak 1961'de Tanpınar'ı kaybettik. Vakitsiz bir ölümdü bu; arka arkaya birçok eserler vermeye hazırlanıyordu bize... Geniş bir kültürle beslenen sanatı, sohbetlerinde bile dokunduğu her konuya emsalsiz bir şiir çeşnisi verirdi. 1959'da yaptığı ikinci Avrupa gezisinden döndükten sonra düzenli bir çalışma içine gömülmüştü; durmadan yazıyordu. Fakat öyle titizdi ki yazdıklarının basılmasına razı olması için zaman lâzımdı. Gerçi o şimdi mutlak zamana, ebedîliğe erişti, ama ömür denen zamanın ihanetine uğradı; bir kısım eserlerini tamamlayamadı. Yine de bize kalan eserleri onun kudretli kişiliğini yaşatmak için yeter: *Beş Şehir, Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Huzur, Yaz Yağmuru, Saatleri Ayarlama Enstitüsü*... Bunlar ölmez eserlerdir. Henüz kitap halinde toplanmamış olan denemeleri, makaleleri apayrı birer lezzettir. İkinci bir kitapta tamamlamayı düşündüğü *Şiirler* ise sanatının en arı çiçekleridir, asla solmayan çiçekler. Bu çiçeklerin ıtrını duydukça Tanpınar'ı bugün de, her zaman da anacağız. Ama, o bizden daha çok vefalı bir dost, okuyucularına karşı ilgisi tükenmez bir cömertliktedir. Onu ne zaman hatırlasak, uzaklardan, ötelerden hemen selâmı gelir:

Selâm olsun bizden güzel dünyaya
Bahçelerde hâlâ güller açar mı
Selâm olsun sonsuz güneşe, aya
Işıklar, gölgeler suda oynar mı

Hepsi güzeldi kar, tipi, fırtına
Günlerin geçişi ardı ardına
Hasretiz bir kanat şakırtısına
Mavi gökte kuşlar yine uçar mı

Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan
Dönmeyen gemiler olduk açıktan
Adımızı soran, arayan var mı

İki yıldan beri bu şiiri ne zaman okusam içime bir ürperme gelir. Onun bu "güzel dünya"ya, güneşe, aya, sudaki ışıklara, mavi gökteki kanat şakırtısına, çocuk sesine, bütün bu yaşarken kadrini bilmediğimiz şeylere, hele dost yüzüne özlemi, bugün bizim onun için duyduğumuz özlemden daha başka, âdeta şaşırtıcı.

Yahya Kemal'in ebedî yolculuktan evvel ötedekilere gönderdiği selâmı hatırlarız:

Ömrün şu biten neşvesi tam olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler
Şükranla veda ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devam olsun erenler
Dünyada bu iksir ile mes'ud olan ervâh
Ukbâda da sermest-i müdâm olsun erenler
Câizse harâbât-ı ilâhîde de her şeb
Yârân yine rindân-ı kirâm olsun erenler
Tekrar mülâki oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahbâba selâm olsun erenler.

Bu selâmın bir repliği olan Tanpınar'ın selâmı Yahya Kemal'in ihtiyar "rindâne"liğine karşılık genç bir "rindâne"liktir. Yahya Kemal'in şiirinde "ömrün biten neşvesi"nden "câm üstüne câm" alarak "şükran"la bu dünyaya veda ediliyor. Yahya Kemal için artık öbür dünyada rindlerin birlikte ilâhi "iksir"e devam etmekten başka istediği bir şey yoktur. Tanpınar'da ise bütün sıcaklığıyla "güzel dünya"nın özlemi vardır. Bu görüş ve duyuş ayrılığı iki büyük şairin hayat felsefesinin başka oluşudur.

Tanpınar'ın şiirindeki yaşama özlemi şairin ana temalarından olduğu için hiç de şaşırtıcı değildir. Beni asıl şaşırtan şey, kitaptaki otuz yedi şiir arasında bu şiirin "edâ" bakımından öbürleriyle hiç de ilgisi olmamasıdır. Şüphesiz halk şiirinin, özellikle mistik halk şiirinin ince lezzetlerini tatmasını bilen Tanpınar'ın bu edâyı üstün bir başarı ile kullanması pek tabiidir; fakat kitabına alacağı şiirleri seçmekteki titizliğine rağmen benimsediği şiir estetiğine yabancı kalan bu şiiri, ne kadar ustaca söylenmiş olsa bile kitabına alması bir muammadır. Gariptir ki Tanpınar'ın hemen bütün şiirlerini, basılmış veya basılmamış olsun, tanır, bilirim. Çünkü başbaşa yaptığımız sohbetlerin en önde gelen konularından biri

şiirdir. Öyleyken bu şiiri ne zaman, nerede, hangi etkiler altında söylediğini, evvelce basılmış olup olmadığını hatırlamıyorum. Üstelik, kitabın hazırlıkları yapılırken bütün müsveddeleri, daha sonra da matbaa kopyalarını gördüm, daha doğrusu öyle sanıyordum, çünkü bu şiire o zaman da rastladığımı hatırlamıyorum. Şimdi vakitsiz ölümünden sonra bu şiir ansızın bambaşka bir anlam kazanıyor. Ötede bile bu dünyayı, burada tabiatın insanoğluna bağışladığı nimetleri özleyen Tanpınar, bu şiiri ile âdeta vakitsiz ölümüne isyan ediyor. Bu şiirin ilhamı, acaba bir önsezi midir? Kitap çıktıktan sonra da bu şiir hakkında ne ben sordum, ne o söyledi. Bu da bir muamma. Neden?

Evet, bu şiir hiç de onun şiir estetiği ile, daha doğrusu bu kitaptaki şiirleriyle bağdaşmayan bir şiir; fakat kişiliğiyle sıkı sıkıya ilgili. Burada, bu şiirin duygu alanında getirdiği yeniliğe işaret etmeden geçemeyeceğim: Bizim halk mistiklerimiz, genel olarak Âşık Paşa'dan, Yunus'tan kopan, bir geleneğe göre "fâni" dünyadan ilâhî âleme geçişi "sevgili"ye erişme, "kavuşma" olarak vasıflandırırlar. Onlarca bu dünya bir "gurbet"tir. Halbuki Tanpınar'da özlenen bu dünyadır. Aradığı şeylerin hepsi buradadır. Bu şiirde Tanpınar bir "pantheiste" olarak karşımıza çıkıyor. Ona göre ilahî varlık kâinatın, âlemin her zerresinde tecellî eder. Tanpınar'ın "güzel dünya"sı böyle mistik bir dünyadır. Güzeldir, çünkü ilâhî güzelliğin gerçek tecellîsidir. Büyük idealist şair, başka şiirlerinde bu şiirde olduğu gibi, kendini ele vermese de yine bu ilâhî güzelliklerin şairidir.

Tanpınar'ın selâmına selâm!

(*Cumhuriyet*, 24 Ocak 1964).

AHMET HAMDİ TANPINAR:
ESERLERİ ÜZERİNDE DÜŞÜNCELER

Tahir Alangu

Çocukluk hülyalarını ve düşlerini kucaklayan, anılarda kalmış renkli yaşantılarını kopuk kopuk yansıtan, saplantı halinde geçmişe dönük, bir yandan Yahya Kemal ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın anlayışlarından geçen bir üslûpla, gerçek yaşamanın kargaşasından ürkmüş; kendi içini dolduran düşlerini, zaman zaman kendi dünyasına girmiş veya değinmiş kişilerden kalma izlenimlerini, özlem dolu bir masal havası içinde, kısık ve boğuk, içli ve mahrem bir sesle hikâye ve romanlarında anlatır. Hikâyelerindeki bütün kişiler, çevreler, manzaralar ve düşlerle kolkola yürüyen olaylar, çocukluğundan ilk gençlik yıllarına doğru ruh ve düşünce gelişmelerinin merhalelerini izleyerek eserlerine yansımakta, bütün kişisel oluşumlarını ve çatışmalarını doğrudan değil, dolaylı genellemelerle sembolik ifâdeler altında vermeğe çalışmaktadır. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarının çevreleri ve olayları, okudukları ve yaşadıkları, onu, mizacından da gelen bir musallat sürüklenişle hep kendi içine kapanmağa ve hülyalara doğru itelemişti, Hikâye ve romanlarına yansıyan unsurlara bakılınca, çocukluğunda babasıyla birlikte dolaştığı diyarların, Kerkük ve Musul'un, yol üzeri geçerken uğradıkları Halep'in, Antalya ve Sinop'un, mahallî özellikleri ile onun hülyalarını gıcıkladığı iyice anlaşılmaktadır (Antalya Mektubu: M. Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1963). Ondaki batı etkilerinin daha sonradan eğitimle gelmiş olmasına karşılık, doğu etkilerinin hayatının daha ilk basamaklarında, doğrudan doğruya yaşama çevresinden geldiğini, kişiliğine damgasını basacak kadar güçlü olduğunu, hayatına işleyen ve onu bütünlüğü ile derinliğine niteleyen temel bir anlam taşıdığı görülmektedir. Onun hikâye ve romanlarında gördüğümüz doğu unsurları ve lejand motiflerinin çoğunun hep bu çocukluk yıllarının anılarından süzülerek, orada yıllarca evrilip kümelenerek, somutlaşarak geldiğini görürüz. Ahmet Hamdi, kendi kişilerinin saplantı hâlindeki düşlü yaşantılarını anlatırken, bütün

anlatım malzemesini, bu anılar hazinesinden çıkarır, çevrelerini daima pitoresk köşelerden seçerek gölgeli bir manzara hâlinde gösterir. Bu manzaraların içinde yalnız kendi hayatı değil, kişilerinde kendi romanlarını taşıyan, yazara mâl olmuş, onunla birlikte yaşayarak dolaşmış kimselerin hayatları da vardır. Çocukluk dünyasında tanıdığı bir çok kişilerin yerli masallara, eski mitolojilerden kalma bâtıl inanışlara kök salan serüvenleri, onun "geçmiş zaman"ı zorlayışlarının arasından eserlerine doğru bir yol bulduğunu görüyoruz. Nitekim Kerkük'teki büyük evlerine sık sık gelen "Gülbûy Hanım"ın serüveni, onun ilk büyük hikâyesi "Evin Sahibi"nin başlıca kaynağı olmuştu (*Abdullah Efendinin Rüyaları*, İstanbul, 1943). Muhayyilesinin en altında yer eden bu saplantı temanın çevresine bir birikme ve yığılma olmuş, eser kılığına gelinceye kadar yürümüştür (Kerkük Hatıraları. M. Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul, 1963).

İlk hikâye kitabı *Abdullah Efendinin Rüyaları* (1943)'ndaki bütün kişileri, aynı adı taşıyan hikâyesindeki Abdullah Efendi, içlerinde yaşayan "mütecessis, gayri memnun ve zâlim" bir "ikinci adam"ın varlığından bezgin ve huzursuzdurlar. Bunlar, kendilerini "alt katta geçen bütün şeyleri merakla takibeden bir üst kat kiracısı" olarak duyarlar. Daha doğrusu onun hikâyelerindeki bu "ikinci adam", kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, üst kattaki bize tahakküm eden mutlak hükümdarıdır. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz, ama musallat seyircinin gözcülüğü altında yaşamak zorundadır. Bu "ikinci adam", her adımda, gündelik hayatını yaşamak isteyen zavallı Abdullah Efendi'nin yürüyüşünü çelmeleyen bir engizitördür. "Onu bir uyutabilse ve sarhoş edebilseydi", Ahmet Hamdi'nin kişileri dünya nimetlerinin sofrasına yepyeni bir adam olarak oturabileceklerdi. Ve onların içinde Ahmet Hamdi'nin ta Kerkük'teki çocukluk günlerinin korkulu masallarından gelen, "ağır ve kaypak halkalarını bütün vücuduna doladıktan sonra zehirli dişini" hayatına geçirmeğe hazırlanan, ama bir sürekli tehdit hâlinde daima duran, zaman zaman uyuşup hayatına birer nefeslik zamanlar kazandıran bir "Evin Sahibi", yaradılışın o eski bilmecesinden kalmış bir evrensel yılan vardır. Ahmet Hamdi'nin hikâyelerindeki kişi, ta ilk hikâye denemelerinden gelişerek son romanına kadar musallat ve sürekli bir "Hayri İrdal" vehmi içindedir. Denilebilir ki, yazar, hep o aynı "vehim ve hülyâ adamı"nı, zaman zaman hikâyelerinden romanlarına aktararak, gerçekte son günlerine kadar kendi içinde taşıyarak götürmüştür. *Abdullah Efendinin Rüyaları*'ndaki Abdullah Efendi, *Huzur* romanındaki Mümtaz, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Hayri İrdal, hep birbirleri içinden çıkan aynı insanın metamorfozunu tasvir ederler. İllüzyonlar altında bunalan, algıları sürekli olarak kendi dar çevresinde açılıp kapanan, yaşarken tempolu düşler gören, sinir ve ruh buhranları içinde yuvarlanıp giden hep aynı ruh hastası kişidir bu. Hep aynı kızgın ve iri kaya parçasını kaygan bir yokuştan yukarı sürüp çıkarmaya mahkûm edilmiş "Sisyhpus"tur. Ahmet Hamdi, insanoğlunun kaderini kendi kişilerinin yaşamalarında tanımlarken Camus'nün batı dünyasının şartları altında ele aldığı aynı temayı,

yaşamanın ve insanoğlunun kaderinin saçma ve anlamsız oluşunu, bizim dünyamızda aramaya girişti. Abdullah Efendi sürekli olarak ya kuyunun dibinde gerçekle yüz yüze, ya onun içinde, ya yokuşta kayayı sürerken ezilmiş, ya da tam tepede saçmalıkla yüz yüze, dehşete düşmüş, kuyuya düşme hâlinin bir adım öncesindeki panikleme ortamında tasvir edilmiştir. Onun bütün "Abdullah Efendileri" gölgeleriyle yaşayan, onlardan sıyrılamayan, yılanların sancılar içinde kıvranarak gömleklerinden sıyrılışları gibi, hep yeniden aynı lânetli gömleği giymek üzere sınırlanmış ve önleri kesilmiş kurtuluşların çabası içindedirler. Onun kişileri "başka bir yıldızda doğmuş kadar bu toprağın hesaplarına ve zaruretlerine yabancı" idiler. Çözümleyici ve hasta dikkatleriyle eşyaya ve hareketlere işlemeğe çalışırlar. Ama aslında işleyebildikleri, eşya ve hareketlerin gerçek dünyası değil, hasta ve çarpık bir muhayyilenin gözünden seyredilen vehimler ve yanılmalar dünyasıdır.

Ahmet Hamdi, insanlarla madde dünyasının ilişkileri ve bundan doğan gerçek çatışmalardan bilerek ve isteyerek uzak kaldı. Onun hikâye ve romanlarında denge ve ilişkileri alt üst olmuş, düzenine işlenmesi imkânsız, daha doğrusu düzen dışı bir yaşamanın mahşerî kargaşalığı var. Onun kişileri, bizim gerçekçilerimizin anlattıkları, gündelik yaşamayı sürdüremezler. Bütün eşya ve manzaraların, hayatın ardında kendi hasta muhayyilelerinin yarattıklarını görürler. Psikanaliz seanslarındaki boşalma sayıklamalarının notlarında görülen, mantık bağlantılarından uzak, bazan sürrealist ressamların tablolarında seyrettiğimiz suçluluk saplantılarının geniş bir tasvirini bunların gözlerinden seyrederiz. Bunlar, kurulmasına ve düzeltilmesine kendi çabaları ile katılmadıkları bu dünyadan kurtulmak, başka türlü bir zamanı yaşamak, alelâde fânilerin yaşadıkları zamanın sınırları dışına çıkmak sevdasındadırlar. Ahmet Hamdi'nin bütün kişileri kendilerini buna zorlarlar, buna mahkûmdurlar. Karşılarına çıkan her dönemeçte, çevreye ve gündelik dengeye bağlanan insanların normal bir tempoya uyarak yürüdükleri zamanın dışına çıkar, bir başka kapıdan girdaplı yeni bir zaman temposunun içine girerler.

Onun hikâyelerinde, derinlemesine işleyen bir ruh analizini değil, sürekli ve yüzeyden uzayıp giden bir imajlar, yorumlamalar, sapık görüntüler dünyasını görüyoruz. Ahmet Hamdi, bir yandan "eskiye dönük ve özlemle bağlı" dünya görüşü ile Abdülhak Şinasi'ye, bir yandan "dengesiz ve huzursuz üstün adam" anlayışıyla Peyami Safa'ya bağlanırken, yüzeyden genişlemesine yayılan ve herşeyi kucaklamak isteyen zaman dışı düşlü yaşantılarına düşkünlüğü ile de adamakıllı onlardan ayrılmakta, çağdaş batı yazarlarına bağlanmaktadır. Bunu da aynı adamı, düzenli yaşamadan zaman ve mekân dışına çıkararak, zamanın ötesinde; mekânın dışında kopuk zaman şeritlerine, birbirleri ile ilişkileri olmayan çevrelere aktararak yapıyor. Normal insanlarda bulunmayan, ancak hasta sanatçılara has, abartılmış duyusal büyük bir işleyişle, eşyaların ötesinde bütün sana-

tı ile bir hayal dünyası kuruyor. Bu dünyada ancak hasta duyarlıklar içinde tedirgin, huzursuz toplumların kargaşası içine sıkışmış aydınların görebileceği düşleri seyrediyoruz.

Onun aynı kitabındaki "Geçmiş Zaman Elbiseleri" adlı hikâyesinde yine aynı temayı işlediği, "kafasının kuyusuna gömülmüş zavallı bir otomatın" esrarlı dünyasını işlemek, sürekli olarak bu soy kişiler ve hayatlar peşinde olan bir artistin, bu yönde gelişen denemelerini yansıtmak çabasında olduğu görülmektedir. Bu hikâyesinde musallat yanılmalar içinde çırpınan insanların yanında, gerçek kişiler, tutkulu kumarbazlar da var. Ahmet Hamdi'nin Dostoyevski açısından kumarcılara özel bir ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Ama bu hikâyesinde daha çok büyük annesinin masal dünyasına yuvarlanıp kayan, gerçekler dünyasından en küçük itilişlerle sıyrılıp masal dünyasına sığınanları anlatıyor. Burada eski zaman elbiseleri içindeki eski masal kadınlarını anlatırken, Abdülhak Şinasi'yi, zaman zaman andırmaktadır. Gazi Eğitim Enstitüsü'nde kaldığı sıralardaki ruh yaşantılarını bize nakleden yazarın psikolojik biyografinin bir parçası sayılabilir bu hikâye.

Yine bu kitabındaki "Erzurumlu Tahsin" hikâyesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Erzurum'da bulunduğu sıralarda (1923-24) yaşadığı büyük zelzele olayının görgü izlenimlerine dayanmaktadır. Şehrin o günlerdeki hâli ile birlikte, Hasan Tahsin Efendi'yi de, kendi sanat anlayışına, olaylara işleyiş ve onları yorumlayıştaki özel açısına bağlanarak gerçekten görmüş, anısında taşıyarak getirmişti. Hasan Tahsin Efendi'nin büyük olayların baskısı altında altüst olmuş ruhu ve kafasının onu sürüklediği toplum dışı vahşi ve dervişçe yaşayış, ona, sarsıntılar ve depremlerle titreyen ve insanları dehşete salan toprağın bir ifadesi gibi görünmüş, deprem içindeki toprakla bu mecnun insan arasında aynı sarsıntı ve dalgalanmalara bağlı bir denge kurmağa çalışmıştı. Savaşların, bakımsızlıkların, yoksullukların kemirdiği bir bölgede, uzun süren savaşların etkisi altında bir insanın dengesini yitirişini, şartların ezici ve bunaltıcı baskısına değil, daha çok eski doğulu feylesofların, derviş ve münzevîlerin meczup felsefelerine doğru yorumlayışı, onun en acı gerçekler ortasında bile "hülya canbazı" olmayı bırakmadığını gösteriyor. Onun bu hikâyesi, düşle gerçek arasındaki havası, tabiatla insan ilintilerinin esrarlı düğümünü zorlayan felsefe yapısı ile Anadolu insanının tabiatın ağır baskısı altındaki mistik ve mazlûm melânkolisini yansıtan en güzel hikâyelerinden biridir.

Hikâyelerinden en güzeli, romana doğru gelişeni, onun sanat anlayışını ve biyografisi ile ilişikli ruh oluşumunu yansıtanı, "Evin Sahibi" (1943) adındaki uzun hikâyesidir. Daha çocukluk günlerinde içine yerleşen düşler, masallar, yerli alt – mitoloji unsurlarının birleşiminden meydana gelen bir yumak, yıllar boyunca bu hikâyede ifadesini bularak çıkmıştır. Bu hikâyesinin; asıl çekirdeğini, dadısı olan "yarı isterik, delişmen, hoşsohbet" bir kadından dinlemiş (bk: "Ker-

kük Hatıraları"). Ona göre Gülbûy Hanım, "bir romanı olan insanlardandı". Daha doğrusu masalı olan bir insan. Ona göre insanlar "masalı ve romanı olanlar veya olmayanlar" diye ikiye ayrılıyorlardı. Gülbûy Hanım, kendi romanını sık sık bir masal üslûbu içinde çocuklara anlatıyordu. Çok zengin bir âilenin kızıyken güzel bir delikanlı ile nasıl nişanlandığını, daha nişan gecesinde rüyasına giren bir yılanın kendisine nasıl âşık olduğunu, onu kendi malı sayarak evlenmesini yasak edişini anlatmış. Bu yılan, Gülbûy Hanım'ı, yavaş yavaş yılandan güzel bir delikanlı kılığına dönüşerek, düşlerinde ziyârete başlamış. Bu sırlı buluşmalarını başkalarına anlatmaktan da onu yasaklıyormuş. Nikâh zamanı gelince, Gülbûy Hanım, bu serüveni ev halkına açmağa mecbur kalmış. Ev halkı bir sabah gözleyerek yılanı yastığının altında yakalamışlar ve öldürmüşler. Bu olayın hemen ardından önce kızın babası, sonra nişanlısı ölmüş, bir kardeşini vurmuşlar. Gülbûy Hanım'a ise sar'a illeti gelmiş, bir gözü kapanmış. Yılanın bütün doğu memleketlerinde olduğu gibi Kerkük'te de halk arasında meydana gelmiş ve sözlü gelenekte yer etmiş yaygın alt mitolojisinin bu hikâye yolu ile Ahmet Hamdi'nin çocukluk muhayyilesine yerleştiği, bir çok rivâyetler ve eski hikâyelerle yavaş yavaş birleştirilerek, bir çok biyografik çizgilerin de eklenmesiyle; bir âileyi iki nesil boyunca saran bir meş'um kader hikâyesi hâlinde geliştirildiği anlaşılıyor. Kerkük'teki evlerinin asıl sahibi bir ev yılanının hayatlarını tâyin eden serüvenini, bütün bir âilenin hayatını kaplayan bir büyük hikâyenin yapısına halka halka bağlayarak yürütüyor. O, Gülbûy'un mâcerâsını yıllardan sonra yeniden içinde canlanan, başka olay, motif ve ruh yaşantıları ile kat kat büyüyen ve yürüyen yeni kompozisyonu ile içinde kendiliğinden gelişmiş ve kurulmuş olarak buldu. Musul'da genç yaşındayken ölen annesinin, çocukluğunun ilk ızdıraplı anlarına karışan ve içinde yer eden serüvenini de Gülbûy Hanım'ın hikâyesi ile birleştirdi. 1937 yılında yağmurlu bir havada, Küçük Bebek'te "Yılanlı Yalı"nın saçağı altına sığınmış beklerken, o pusulu havanın her şeyi bir düş perdesi altında gösteren ekranında, önünden akıp giden bir yılanı görüşünün, kendindeki bu eski anıları uyandırışını bir mektubunda anlatıyor (bk: Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul, 1963, s. 178). Ahmet Hamdi, "bir eser ömrümüz boyunca bizde mevcuttur. Tıpkı hareketlerimiz gibi icraatının tesadüfleri ona muayyeniyetini verir" demektedir. A.H. Tanpınar, Gülbûy'un serüvenini olduğu gibi yazarsa, bazı yazarlarımız gibi "folklora düşebileceği" endişesindedir, "her eserimde istediğim şeyi, o sembol kıymetini kaybederdim" demektedir. Bundan dolayıdır ki bu hikâyesini çocukluğundan başlayarak kendi ve âilesinin yaşadığı çevreler, evler ve olaylara, kendi sanat anlayışına bağlayıp yorumlayarak işlemektedir. Hayat ve ölüm, ruh ve madde ilişkileri üzerinde sürekli olarak düşünmekten gelen bir alışkanlıkla duyarlığının ve marazi bir incelikle gelişen çözümleyici çabalarının sonunda "ölümle birlikte gezmek", "korkuyu, kapalı odalardan dağılan siyah dalgalar halinde" dışarı sızdığını görecek kadar marazileşen bir dikkatle yazılan bu hikâyesinde garip, esrarlı, etkileyici

bir büyü havası vardır. Ahmet Hamdi'nin hikâye sanatında ulaşmak istediği sonuç da zaten bu idi. Bu hikâyesinde yılanı tanımlayışındaki o tutkulu anlatışına bakılırsa, Ahmet Hamdi'nin eser verme basamağında ne soy bir büyülenme halinde bulunduğunu anlayabiliriz: "... kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemizin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden her geceki rüyalarına varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikulâde mevcut..." Eski ve ilkel sözlü geleneğin, alt mitolojiden kalan esrarlı etkilerin bütün bir aileyi nasıl büyülediği, bütün eski rivâyet, gelenek, töreler, Şahmeran hikâyeleri, masal kırıntıları ile tıpkı bir mozaik gibi derlenip işlendiğini, yarı biyografik bir hikâyeye nasıl ustaca bağlanarak anlatıldığını görüyoruz. Hayatları sürekli bir ölüm hikâyesi, masala yüceltilmiş bir vehimden başka bir şey olmayan insanların hikâyelerini yazarken, onun kendisine yakın duran bütün yazarları, Peyami Safa'yı, Nahit Sırrı'yı, Abdülhak Şinasi'yi, ustaca anlatışı, büyük ve sürekli çalışması ile çok aştığı açıkça görülmektedir.

Onun *Yaz Yağmuru* (1955) adındaki ikinci hikâye kitabındaki hikâyeleri içinde en güzeli "Yaz Yağmuru" adını taşıyanıdır. Bu hikâyenin *Huzur* (1949) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961)'ndeki kişilerine ve anlatışına bağlandığı görülmektedir. Yaşamayı da tıpkı rüya gibi hareketsiz ve iradesiz kabul eden, günlük yaşama ve çatışmalar dünyasına bağlı zamanın dışında, derûnî bir başka hayat yaşayan kişiler bunlar. Bu hikâyesindeki, kitaplıkları dolaşarak bir eski çağı araştıran, günlük yaşamalar düzenine bağlı ahlâk ve sorumlulukların üstünde kalan bir "Sabri", *Huzur* romanındaki "Mümtaz" ile, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki "Hayri İrdal" arasında kalan bir basamaktır. Ahmet Hamdi, aslında, bu kişilerinin saplantılarında hep kendi musallat kişisini, içine oturmuş, hayatı yaşamasına yol vermektense onu sürekli olarak ancak yorumlamağa iteleyen, kendi "ben"ini anlatmıştır. Karşısına çıkan ortak yaşamalarının sorumsuz ve üstün yaratığı, seçkin kadını da, kaybolmuş ve yanmış bir eski dünyayı sırtına yüklenerek dolaşır bir hâlde tasvir ediyor. Bu kadını Sabri için çekici yapan güç, bu geçmiş zamanın içinden çıkıp gelmiş olmasının büyüsüdür. Bu hikâyede ikisinin yaşadıkları bir hayat değil, âdetâ ayrıntılarına kadar, gerçek dünyanın çerçevesine oturtulmuş, günümüzün ışığına aktarılmış bir rüya-oyundur. Hikâyenin temelinde, kadının sırtındaki o büyük yükün üstünde, Boğazın karşı yakasında sırtını ormanlı bir yamaca dayamış, eski bir yalının içinde kaybedilmiş bir dünya, büyülü bir yaşamayı sürdüren bu yalının yanması ve âilenin sönüp tükenişi vardır. Bu hikâyesinde, Ahmet Hamdi'nin içten bağlandığı seçkin, hülyalı bir güzellik içindeki, büyülere ve düşlere karışmış kendi kişileri ve dünyası var. Onun bu hikâyelerinde erkekler büyük meselelerin yükü altında ezilir ve bunalırlarken, kadınlar daha hülyalı, esrarlı bir karanlığın içinde pasif ve zebûn dolaşırlar.

"Acıbademdeki Köşk" hikâyesinde de özel tutkuları olan, mekanik düzende işleyen bir düşünce yapısından düşlü kuruntulara kayıp giden bir emekli teknisyen tasvir ediliyor. Bu eski teknisyenin saplantıya düşmüş azgın hayâl gücünü anlatırken, düşlü yaşantılara kayıp gerçekten kurtuluşunu tasvir ederken, ünlü Amerikan hikâyecisi James Thurber'in *Walter Mitty*'sindeki başarıya ulaşıyor. Walter Mitty'nin gizli hayatında, J. Thurber bize, gündelik yaşayışın baskılı dünyasından, karısının teröründen, hülyâ mekanizmasını olduğu yerde hemen işleterek sıyrılmayı sık sık kullana kullana bir yaşama tekniği hâline getiren birisini anlatır.

Onun bu kitabında şimdiye kadar ortaya koymaya çalıştığımız anlatış tekniğinin dışında kalmış biricik hikâyesi "Bir Tren Yolculuğu", Anadolu kasabalarında turneye çıkan gezginci tiyatro kumpanyalarının insanları ile bir trende karşılaşmasını, gerçek dışı, düşsel yaşantı çözümlemelerine gitmeden, yalın gözlem seviyesinde anlatmaktadır. Bu hikâye, onun, bakanlık müfettişliği yaptığı sıralardaki yol izlenimlerini yansıtmaktadır. Eğer gerekli görseydi, bu dünyanın ve içinde yaşadığı gerçek zamanın kişilerini ve çatışmalarını anlatmada da başarılı olabileceğini yine bu hikâyesinden anlıyoruz.

A.H. Tanpınar, Antalyalı bir genç kıza yazmış olduğu, eserleri ve sanat anlayışı üzerindeki görüşlerini anlatan ünlü mektubunda (Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul, 1963, s. 178): "...Şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların -benden başkalarının- peşindeyim. Yahut başkalarına ait zamanın peşinde..." dediği halde; büyük hikâyelerinden başlayarak *Mahur Beste* (1944-45) ve "Evin Sahibi" (1943) gibi bütün roman hazırlıklarında, *Huzur* (1949) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) gibi iki büyük romanda da hep kendini, kendi düşsel yaşamasını, iç dünyasını ve düşlerini anlatmıştır. Dış dünyaya ve kişilerine objektif değil, hep yeniden ve durmadan kendine dönmek için bakmış, dış dünya ve karışık bir zaman mekanizmasının içinde kendini kaplayan ve yaşayan rüya halini sürdürmüş, çevre ve zamana bağlanışlarının şuurunu yaşayamayan insanlarını anlatırken, her yerde ve herkeste kendisini seyir ve tasvir etmiştir.

Huzur romanına gelmeden önce hikâyelerinde, "Evin Sahibi" (1943) gibi hikâyelerinde, *Mahur Beste* (1944-45) gibi roman denemelerinde, kendini uzun uzadıya bu yola hazırlamıştı. Şairliğinden ve sanatçı kişiliğinden gelen, batının son roman akımlarını izlediği belli olan, kendine özel bir anlatışı, büyük bir sabırla geliştiren romanları, onun hayatına ve iç yaşayışına açılan bir kapıydı. Onun hikâye ve romana yöneldiği sıralarda, bu iki büyük türün büyük ölçüde halkın ve köylünün yaşamalarına ve gerçeklerine ve sorunlarına yönelen geniş bir akım halinde gelişmiş olması, onun hikâyeci ve romancı olarak kenarda kalmasına, üstelik o günlerin öncü hikâyeci ve romancılarını etkilemeyişine sebep olmuş, bu yolda ifade ettiği değer ancak ölümünden sonra bir dereceye kadar

anlaşılmış ve anlatılabilmişti (bk. Mehmet Kaplan, Bir Şairin Romanı: Huzur, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Ahmet Hamdi Tanpınar Anma Sayısı. cilt: 12. 31 Aralık 1962). Çağında anlaşılamayışını o, Varlık Yayınevi'nin çıkardığı bir anket kitabında da kapalı bir şekilde belirtmiş: "...hikâyede ve romanda daha geniş, mevzii çerçeveleri kırmış, insanın taliini daha büyük merhalelerinde arayan eserleri daha bir müddet bekleyeceğimizi..." söylerken, o devirdeki gerçekçi akımın "sanatı gereğinden çok ihmal" edişine değinmek istemişti (Edebiyatçılarımız Konuşuyor. Varlık y. – İstanbul 1963, s. 63-66). Bundan dolayıdır ki, 1942 den sonra hikâye ve romancılığımızda gelişen gerçekçi akımların karşısına, o bir başka sanat anlayışı ile, rasyonel ve toplumcu zorlamaların insanı ve hayatı sınırlı bir yere kadar tanımlamasından daha ötelere ulaşabilecek, çağımız şehirli insanının gerçeküstü, şuurdışı yaşamalarını da kucaklayacak genişlikte bir yeni anlatım ve ifade şekli getirmeğe çalışmış, bu yolda başarılı öncü eserlerini vermesine rağmen, 1954 yıllarından sonra genç öncülerin "bunalım anlatımı"na yönelirken "A. Camus, Sartre, Kafka" örnekleriyle etkilenmelerini görmüş, bu batılı yeni akımların Türkiye'deki asıl başarılı uygulayıcısının kendisi olduğunu anlamayışlarından, yeni ve güçlü bir roman çığırı açamayışından üzgün olarak göçmüştü.

Huzur (1949) romanında "Mümtaz"ın düşsel serüvenini, "kendi derûnî ve sınırsız zaman içindeki tasarı yaşamasını" dört büyük bölüm (İhsan, Nuran, Suat, Mümtaz) ve 36 parça halinde anlatırken, "Evin Sahibi" ve *Mahur Beste*'deki taslaklarını roman bütünlüğüne doğru derinleştirmiş ve genişletmişti. Çocukluğunun önemli bir devrinde çok yalnız kalan ve kendi kendisiyle konuşmayı seven "Mümtaz"ın çevresindeki kişilerin "çoğu eski konak ve yalıların ortada bıraktığı kimselerdi. Bu romanda amcasının oğlu İhsan olarak tanıtılan, kendisine hem hocalık, hem de arkadaşlık eden kimsenin bir çok özellikleriyle Yahya Kemal'den izler taşıdığını görüyoruz. Albert Sorel'in bir cümlesini "Dünya gömlek değiştireceği zaman hadiseler sakınılmaz olur" diye delil olarak zikreden tarih hocası İhsan'ın kişiliğinde, bir zamanlar Paris'te aynı ünlü profesörden ders alan Yahya Kemal'i tanımak hiç de güç bir iş değil. Kimliği açıkça belli olmayan diğer kişilerin de onunla biyografik ilgileri olduğu tahmin edilebilir. Nitekim bu romanın bir devamı denilebilecek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki kişilerin bir kısmını da tanımak kabil oluyordu. Üstelik onda teşhis ettiğimiz kişiler yalnız o kimseler değil, yazarın yarı yarıya kendisidir. Onun yakın çevresindeki bütün kişiler ölümün eşiğinde, hasta, yarı deli, ölüler, sinirli ve sar'alılar, eski bir paşa konağının saltanatlı hayatından dökülen, satıp savarak o eski kibar ve büyük düzeni sürdürmeğe, direnmeğe çalışan kimselerdir. Ancak hülyalar ve düşler içinde dengesini bulabilen, yarı bulanık bir sanat dünyasının boşluğunda sallanan, yazları kitaplıklarda terleyerek çalışan, ölmeden önce eserinin birinci cildini bitirmek isteyen, ince ve kargacık burgacık, kadın yazısına benzeyen satırlarla

kâğıtları dolduran İhsan, Ahmet Hamdi'nin ta kendisidir. Henüz yayınlanmamış, eski bir anı defterinin sayfalarını karıştırırken, hem romanlarındaki bir çok ayrıntıların, hem de bu romanında belirlenen "kargacık burgacık" yazıların gerçek sahibinin o olduğunu anladım. Mümtaz'ın benliği sular altında uyuklayan, zaman zaman kımıldanan öyle dalgalı bir dünyadır ki, daha çocukluğunda içine çöreklenmiş bir yılanın, kökü kalbinde olan büyük bir korkunun vehmi altındadır. "Evin Sahibi"nde işlediği bu büyük "tedirginlik", *Huzur* romanında daha büyük bir yaşantı içinde Mümtaz'ın kaderine sarılarak yürütülmektedir. Romanın baş bölümleri, Ahmet Hamdi'nin çocukluğunda yaşadığı yolculukları, göçleri, bozkır gecelerini, deve katarlarını, hanlarda konaklamaları, içine sinen gurbet duygularını tasvir etmektedir. Mümtaz'ın işgal ve iç-savaş yıllarında kasabadan kasabaya dolaşan hayatını tasvir ederken, Ahmet Hamdi geniş ölçüde kendi çocukluk anılarından yararlanmış, işgal yıllarındaki Antalya'yı anlatmıştır ki, bu bölümler Mütareke yıllarında Üniversitede okurken, ailesinin orada oturduğu sıralara rastlamaktadır. Bu kitabına aldığı bütün anılar, aslında düşler, kişilerinin hülyalı yaşamalarını birbirlerine bağlamak ve romanda birliği sağlama yolunda kullanılmıştır. Bundan dolayıdır ki, değişen çevreler, kişiler ve olaylar, gerçek bir yaşama ve hareketi değil, sürekli bir düşün ve tasarı yaşantının düzenli yürütülüşünde dengeyi sağlamak için kullanılırlar. Mümtaz'ın anasının ölümü, İstanbul'a gidişi, bir ayağı sakat İhsan'ın onu karşılayışı, Şehzadebaşı'ndaki evdeki çalışmalar, Galatasaray Sultanisi, evdeki zengin kitaplıkta İhsan'ın yönetiminde çalışmalar, tarih ve eski musikiye, İstanbul'un imparatorluk mirası geniş kültürüne aşılanışını anlatırken, geçmiş zaman özlemi (imparatorluk vehmi) ile gerçek zaman içinden kaçan yaşamasındaki ayrıntıları okurken, bir tek Mümtaz değil, çevresi ve yakınları ile birleşen ve tamamlanan bir Mümtaz çıkıyor karşımıza. Zaman zaman Ahmet Hamdi'yle birleşen, zaman zaman onu çok aşan bir Mümtaz'dır bu. Belki de Ahmet Hamdi'nin yaşadığı değil, onun içinde kapalı kalmış, hayata çıkamamış bir başka Ahmet Hamdi'dir bu. İçtimaî doktrini tarihten toplamak isteyen bir sultani hocası olan İhsan'da büyük bir Türk tarihi yazmak merakı, Yahya Kemal'den Ahmet Hamdi'ye geçen bir anlayışla, müesseseler ve meseleleri anlatmak isteyen bir anlayışa nasıl yöneldiğini tasvir ederken, Mümtaz - Ahmet Hamdi - Yahya Kemal doğrultusundan gelen etkilerin büyüklüğünü ortaya koyuyor. İhsan'ın yaratıcı eğiliminin sanata değil, tarih ve ekonomiye yönelişini anlatırken, hocası Yahya Kemal'de olmayan bir eksikliği kişisinde tamamlamak istediğini belli ediyor. Yahya Kemal'in kronikçi uygarlık tarihi anlayışında ekonomi temeline yer verilmemişti. Ama Ahmet Hamdi'nin ölmeden önce son baskısını tamamladığı edebiyat tarihinde yer yer bu anlayışa ulaştığı söylenebilir.

Eserinin en canlı ve başarılı yerleri, Mümtaz'ın, içinde düşlerini yaşadığı İstanbul manzaralarının tasvir edildiği yerlerdir. Bayazıt Sahaflar Çarşısı'ndan gi-

riyor, eski salaş dükkânlarda oturup yazma mecmuaları karıştırıyor, eski insanların neler düşündüğünü, nasıl yaşadıklarını tasarlıyor, oradan Bit Pazarı'na geçiyor, İstanbul'un dört köşesinden derlenip gelmiş döküntü eşyaları, eski sahiplerinin hayatlarına bağlayıp yorumlayarak yaptığı gezinti, eski yazma sayfaları ve cilt kapaklarında ve Bit Pazarı'nın döküntülerinde seyredilen bir geçmiş zamanı yakalayış, akılcı anlayış ve idrâkin ötesine atlayış, Ahmet Hamdi'nin en ustaca anlattığı bölümlerdir. Bu çevre tanımlamasını yaparken, onun kişileri, çağın ve toplumun sorunlarından ve baskılarından "kaçma"nın bir çeşit mekanizmasını işletmiş oluyorlar, hayatın bütün güzelliği de zaman zaman önümüzde bir eski zaman kalıntısının gösterdiği izden açılan bu "kaçış" imkân ve fırsatlarındandır. Sonra Kapalıçarşı, Çadırcılar, Bitpazarı, eski plâklarda çınlayan eski bir musikinin peşinden sürüklenişi, Bedesten. Geçmiş zamanın eşiğinde her eşyanın üstüne eğiliyor, bunların derinliklerinde kapanmış kalmış bir hayatı, bir kuyunun içine bakar gibi endişelerle seyrediyor. Sonra Çekmece'de balıkçılar ve kır kahvelerini anlatırken, Mümtaz'ın gözünden hayatı ve çevreyi bir resim gibi aldığını görüyoruz. Ondaki çevre, gerçekçi romanda görüldüğü gibi insanı tamamlayan ve niteleyen bir roman unsuru değil, bizi rüyadan rüyaya götüren bir aracıdır. *Mahur Beste*'nin tarihi ve uygunsuzluğu üzerindeki eski hikâyeleri anlatırken, hayâl ve düşlerinin kökündeki korkular ve kuruntuların varlıkçı romanını yazmağı bir kenara bırakıyor, İstanbul'un bir kronikçisi, İstanbul'da eski zamanın donup kaldığı ve biriktiği köşelerin bir tasvircisi olup çıkıyor. Nereye baksa kendi içindekini gören Mümtaz'ın kafası, "...üstüvanesi altından geçen her şeye kendi içindeki ufuneti basan, böylece manasını ve şeklini örtüp kaybeden" bir cehennem makinesi çabukluğu ile işlemektedir. Onun dış âlemle bağlantısı böyle kurulmaktadır. Mümtaz'ın, daha doğrusu bütün hayatınca bekâr kalmış Ahmet Hamdi'nin, güzel kadınlar karşısındaki durumunu anlatan bölümlere (s. 55) bakılırsa "güzel kadınlar, onu bunaltır, hiddetten kine, en siyah ölüme kadar getirir", onu kıskıvrak bağlıyarak hayatından utanacak durumlara sokar. Üstelik Mümtaz'ın "benim" diyebilecek bir hayatı da yoktur. "Hep tezad halinde birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde" sürüklenerek yaşar. Hiç kimse Mümtaz'ı bu batıştan, bu sürüklenişten kurtaramaz. Bundan dolayıdır ki, müthiş bir kadın özlemi içinde ve yine de onlardan uzaktır. Bir hayâlet gemi durumunda olan Mümtaz'ı, kitaplar, sokaklar ve İstanbul pitoreski içinde düşlü tasarılarını taşırken ayakta tutan nedir? Bu derin duygulu hâlinin yanında bir de zihnî derinliği vardır ki, ona denge sağlamaktadır. Onun bu düşünen yanı olmasa mahvolacaktır.

En hurda olaylar ve özlemler karşısında çözümleyici derûnî bir yaşamaya çekilen, bu düzende yaşamanın pençesi altında bir nefeslik gerçek hayat lezzetinden yoksun, yorgun ve zebûn olan Mümtaz, uykulu bir kapanışla derinlere doğru kayarken, eşyaların özüne de işleyebilen bir soy uyanıklık arasında dengesini bulamayan, bizim edebiyatımızda gerçekten bunalan bir örnek kişidir.

Son yıllarda "A. Camus, J.P. Sartre, F. Kafka" üçlüsünden aktarılarak anlatılan bunalımı, batı kopyacılığı yolundan değil de, bizim şartlarımız ve sorunlarımıza uygun bir anlatışta, Mümtaz'ın kişiliği ve düşsel yaşantılarını tasvirde başarı gösteriyor. Mümtaz, büyük yıkılış, kuruluş, kültür değiştirme sarsıntıları geçiren bir çevrede, sürekli kuruluş ve yıkılışların ortasında idrakinin ve kültürünün keskinliğinden dolayı bunalmaktadır.

Bu romanda, içleri kat kat kültürle dolup taşan kişilerle birlikte eski İstanbul'un yaşayışından gelen, büyük bir kültürü kucaklayan çevrelerin de tasvirleri vardır. Mümtaz'ın evi Emirgân'ın arka taraflarındadır. Ahmet Hamdi de bir zamanlar orada oturmuştu. Romanlarında çevreyi hep böyle pitoresk köşelerden alışı, yazarın romanlık kişileriyle birleşen yaşayışının bir sonucudur.

Ahmet Hamdi, kitabını, baş kişisi Mümtaz'ın çevresinde toplanan, ona katılan, ona görüşlerini çeşitli plânlarda anlatma imkânını veren kişilerin adlarını taşıyan dört bölüme ayırmış. Aslında bu dört bölümün hepsinde Mümtaz anlatılmaktadır. Onu etkileyen, kişiliğinde ve hayatında yer alan, onun kaderini yapan ve kuran kişilerin onun hayatındaki yerleri anlatılmaktadır. Bu dört bölümde de Mümtaz, onlara bağlı ikinci plândaki kişilerle birlikte, onların yüklerini taşıyarak, yaşamlarına bağlanarak yürüyor. Dört büyük bölüm ve 36 parçalık bu romanda baştan başa Mümtaz, bu kişilere ve çevrelere dokunarak, düşünerek, anlatarak, bağlanarak, herkese yansıyarak anlatılıyor. Onun başarılı romancılığının bir yanı da, bu ikinci sıradaki anlatım halkaları ve kişilerinin tasviri ve öze bağlanmasında kendini gösteriyor. Bu kişiler ve hayatların ayrıntılara varıncaya kadar çok canlı bir şekilde işlendiğini görüyoruz. Onun erkek tipleri anlatmakta gösterdiği başarıyı yer yer kadın kişilerini anlatmakta da gösterebildiğini belirtmeliyiz.

A.H. Tanpınar'ın eserlerini gözden geçirirken onun sanat anlayışında baş yeri "rüya"nın aldığını görürüz. Sürekli bir "yalnızlık" duygusu ile birleşen, çatıştığı her yerde gerçeğin ham ve yalın çıplaklığı karşısında, rüyalara sığınıp kayan bir yaşama üslubunun hüzünlü havasını, şiirlerinde, hikâye ve romanlarında buluruz. Ama bu "rüyaya sığınma", şairane bir uyuşukluk, dış dünyaya bulanık bir pencereden bakarak rahatlama çabası değildir. "Gerçeğin içe yansıması" hâlini yazmağa yönelince, onun, süreli, güçlü bir gözleme ulaştığını görüyoruz. Bundan dolayıdır ki, "rüya" deyince, genç öncülerin çoğunun anlatışı "bulanıklığa" düşerken, onun "anlatış"ında çözümleyici ve titiz bir "düşünce aydınlığı", karanlık ve bezgin ifadeler yerine, çok dikkatle düşünülmüş ve hakkı verilmiş bir "Türkçeyi arayış ve değerlendiriş" görülüyor.

A. H. Tanpınar'ın şiiri, insandan uzaklaşıp, çevreye, oradan soyuta yöneliyordu. Roman anlatışında da bu temel anlayışından uzaklaşmadığı halde, burada, şiirde söyleyemediklerini anlatabiliyor. Şiirde kendisi ile büyük düzenin il-

gileri, hikâye ve romanda ise, yine kendisi ile birlikte yaşantılarına ve çevresine yönelmek zorunluluğunu duydu (Antalya Mektubu. göst. yer.). *Abdullah Efendi-nin Rüyaları*'nda, hikâyelerinde, *Huzur* romanında kendi hayatının tabiat ve toplum çevresine yansıyan başka kişilerle birleşen ortak yaşantılarını anlatmıştı. Dış çevreye, insana, gündelik hayatın ortaklığına yöneliş, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, temeldeki "rüya" anlayışına bağlı kalarak, en olgun şekline ulaştı. Hayri İrdal'ın düşle gerçek arasında sallanan acıklı ve meraklı hayatı, A. H. Tanpınar'ın kendi zengin hayat hikâyesinden taşarak, iki dünya savaşı arası Türkiye meselelerinin yüze gelen sivrilerine ve aydınlarının özellikleriyle karışıyor. Bu romanda, yüksek politika ve üniversite çevrelerinin olayları ve kişilerini, Hayri İrdal'ın dünyasına yansımış olarak, bir takım alegorilerin altında tanıyabiliyoruz (Hayri İrdal, Vefa sıralarından bir arkadaşının, paraoniaya düşmüş bir zavallının, klinik gözlemlerden çıkarılmış hikâyesidir).

Hayri İrdal, derinlemesine işleyen hayal gücü, gündelik hayatın gerçekleri ile anlaşamayan, ancak bir yöne doğru işleyen zekâsı, sürekli çatışma halindeki kişiliği ile, çağımız Türkiye'sinde, yenilmişliğini doğumu ile birlikte getiren bir insandır. Bu soy kişilerin düşkünlükleri, felâketleri, karısından boşanması ve oğlunun ölümü, soya çekimden gelen erken bunama ile uyanıklık halleri... Gerçeklerin acılığından, hayatın kargaşalığından, yaşamaya sürekli olarak musallat olan "saçmalığı"ndan öç alıştaki coşkun neşesi, çökmüş ve ezilmiş sanılan bir Hayri İrdal'ın kişiliğindeki şaşılacak direnme gücünü anlatıyor. Bu Hayri İrdal'ın çevresinde dönen kişiler ve olaylarda yer yer roman anlatımından çıkışında, "epik veya tiyatroluk" bir aşırılık var. Düşle gerçeğin birbirlerine dolanıp masal üslûbuna kayışları bereket versin süreli olmuyor. Bu romanda çok kara ve zalim bir "kader"in üzerine yüklendiği Hayri İrdal'ın, bütün aşırı yeniliklerin saldırdıkları bir çevrede, kendi hülyâlı yaşayışını inatla sürdürüşü, baskı altında olmasına karşılık, neşeli bir direnme ile yaşayışı, cahillik ve geriliğin ortasında bocalayan son çeyrek yüzyılın aydınlarını ifade ediyor. Aydının silâhları toplumun zorunlu ve devrimci yüklenişleri karşısında henüz gücünü yitirmemiştir. Ama Tanpınar'a göre, Hayri İrdal, çelimsiz ve doğuştan yeniktir. Başkalarının verebilecekleri bütün azapları nefsine uygulayarak bir soy muafiyet kalkanı ardına çekilir, her an hazır bir kirpi kişiliği ile, insanları merak eden ve izleyip gözleyen bir insan kaçkını, aramıza başka çağlardan düşüvermiş bir yalnızdır. Hayri İrdal'ın kişiliğinde babalarımızdan, bizden ve çocuklarımızdan çizgiler var.

Aslına bakılırsa, Hayri İrdal'ın macerası, psikanaliz kliniği gözlem notlarından çıkarılmış, bir hastanın çevresini ve küçük dünyasını anlatıyor. Bireyi anlatır görünmekle birlikte, genişlemesine toplumcu. Hayri İrdal'ın yaşantıları her adımda çevresini de yansıtarak genişliyor (Hayri İrdal Üzerine Mektup, yayınlanmamış).

Çağımızın bizi de içine sürükleyen gelişmeleri, olgun ve dengeli insanlara has olan, dünya üzerindeki evrimi böylesine yürüyüp gelen sanatı, yavaş yavaş asıl yolundan kaydırıp, deliler ve çocukların eline düşürüyor. Sanat ve düşünce, tümü ile, bizim gibi büyük devrimlerin fırtınası içinde bocalayan memleketlerde, tam ortadan, denk ve şuurlu düşünce yapısından koparak, dejenerenin, sapığın, ruh hastasının ifadesi haline gelen bir yeni yola girdi. A.H. Tanpınar, kitabında bu gelişmeye karşı bir protestoyu, bu gelişmenin unsurlarını kucaklayan yeni ve psikanalizci-çözümleyici bir yoldan ifade etmeye çalışıyor.

Bizim insanımız, bütünü ile aydınlarımız, ruh ve kafaları ile sürekli bir devrim fırtınası ortasında, psiko-sosyal bir değirmenin içinde yaşıyor. Deliliğin çeşitli görüntüleri, ruh sar'aları, baskılar altında giriftleşen meseleler mahşerinde boğuşuyor. Hayri İrdal, son yılların "bunalan kuşakları"nın özleyip ulaşamadıkları bir kişi. Yeni edebiyatımız, bunalan kişinin varlığını sezdi, ama onu Türkiye'nin yaşama gerçeklerine oturtamadığından, batılı yansımaların özentisine saplandı.

Tanpınar'ın çocukluğundan, bütün hayatının akıp gelişinden, böyle bir romana hazırlandığı anlaşılıyor. Bu bakımdan, ayrıntılara varıncaya kadar yazarının hayatını da içine alan, geniş bir tip derlemesinde, çağımızın aydın kişisinin ortalama ifadesi var. Bu Hayri İrdal, dünyasını, yalnız kendine değinen olaylar ve tabiat çevresi ile değil, teptiği ve kabul ettiği veya kendisine yansıyan kişilerle kuruyor.

A. H. Tanpınar, artık eski roman ustalarına ulaşılamayacağını anlamış. Mizaç ve sanat anlayışına uygun yeni bir anlatış aramağa yöneliyor. Bu günün batı romanında da görüldüğü gibi romanı, kişinin yeni evrimini, zaman-çevre-toplum doğrultusu içinde anlatan bir soy kronikaya götürüyor. Aslına bakılırsa, Hayri İrdal'ın kendi çağının kişisi değil, çağının dışarıda bıraktığı "bir eski uç", bir döküntü olduğunu görüyoruz. Hayri İrdal, geleceği ifade eden bir "yeni insan" değildir. Böyle olması da pek doğru, çünkü gerçekçi roman, ancak evrimini bitirmiş kişileri anlatabiliyor. Bir intibaksız, bütün sinmiş görünüşüne rağmen, bütün saldırılar karşısında, sığınacak ve savunacak yerler ve değerlere sımsıkı yapışan bir kişi. Bu romanda, Hayri İrdal ölçüsünde çağını ifade eden büyük örnek kişiler sırasında olmasa bile, onun dış-gerçek dünyasını kurmada kullanılan birçok insan var: Muvakkit Nuri Efendi bunlardan biri. Bir câmi muvakkithânesinde, eski saatlerin tiktakları ortasında, zamanın dışına kurduğu küçük savunma dünyasına kapanmış Nuri Efendi'ye, Hayri İrdal'ın beslediği aşırı saygıda, Mütâreke yıllarının yıkılış mahşeri içinde, Yahya Kemal'in tarih sohbetlerine sığınan genç Ahmet Hamdi'yi hatırlatan birçok unsurlar var.

A. H. Tanpınar'ın, bütün kişileri, "gerçek duvar"ının ötesine geçmek için birer delik bulmuşlar. Bütün devrim Türkiye'si aydınları bu duvarın dibinde he-

nüz düşünüyorlar Onun kişileri, günlük yaşamanın sillelerine pek aldırmadan, bütün felâketleri tebessümle karşılayarak bir soy mutluluk içinde yaşıyorlar.

Mütâreke yıllarından bu yana, bizim edebiyat, yüksek politika ve parti kadrolarındaki düşünce akımları, üniversite çevresinin kapalı dünyası, derinlemesine bir çözümleme, tatlı bir mizah anlatışı ile bu romanda yer alıyor.

(*Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*, C. III, İstanbul 1965, s. 583-598).

AHMET HAMDİ TANPINAR

Adalet Cimcoz

"Hayatımın tek mânası İstanbul sevgisidir!" Bu tümceye sık sık rastlamışımdır mektuplarında. Paris'ten yazdığı başka bir mektubunda da şu satırlar var: "Paris trajik bir şehir, neş'esinde bile bu var. Fransız şarkılarını şehrin bu tarafını yakalamadan anlamak imkânsız. Üç akşam üstüste metronun açık kısmıyla mahalleme döndüm. Bütün bu sokaklar, yağmur ve sis altında bana nasıl sevdiğim şairi Baudelaire'i hatırlattı: Bir şairin bu şehirde böyle yaşaması ne güzel; ne yazık ki, sanat her zaman hayatla bu alış-verişi yapmıyor."

Tanpınar, ellisini geçtikten sonra gidebildi Batı ülkelerine. Belki İstanbul'u çok sevdiğinden, belki de yaşam kaygısından gidememişti gençliğinde, bilmiyorum.

Korkardı yalnız kalmaktan; gene de bir türlü evlenememişti; oysa genç dostlarına: "Sakın benim gibi bekâr kalmayın, evlenin" diye az mı öğüt vermişti! Gerçekten korkardı yalnız kalmaktan, bu yüzden de değişik çevrelerle dostluklar kurmuştu. Gene Paris'ten yazdığı bir mektubunda şöyle diyor: "Benim tezgâhım, lâboratuarım hep kafamın içi. Galiba ondan sıkılıyorum. Fransızlarla dost olamadım. Tesadüfün getirdiklerini ben beğenmedim, ısrar etmedim. Meselâ Malraux'yla, Sartre'la, Camus'yle dost olabilirdim. Fakat onlar küçük krallar. Benim haddimi aşmışlar. Beynelmilel şöhretleri var. İşte bu yalnızlık yok mu? İnsanı çıldırtabilir. Kendi nesline dahi sonradan iltihak edilemiyor. Halbuki onların, gençliğinde ben de burda olsaydım, şimdi bir yığın dostum olurdu. Bir şey kalıyor: Kayıtsız, şartsız beğendiğin ve sevdiğin adama gitmek! Bugünkü Fransa'da benim için böyle bir şey yok. Ve yalnızlık yoruyor." Bir yerinde de: "Ah bu yaş meselesi, bu içimizden kendimize tuttuğumuz korkunç ayna. Hiçbir şey onun kadar zalim olamaz. Bu yamyam, bu korkunç maske, hayatımın her döneminde karşıma çıkıyor."

Bütün sanatçılar gibi duyguluydu elbet, bütün sanatçılar gibi de eleştirilmeğe pek kızardı. Kendi eleştiri yazılarında bile, sanatçıyı kırmamak için bin dere-

den su getirirdi. Şiirden anlaması doğaldı elbet, ama resimden onun kadar anlayanı az gördüm; mektuplarının birinden aktardığım bölüm bunu açıklar:

"Snobizimden nefret ettiğim için modern ressamların karşısında sersemе döndüm. Ressamların çoğu şahsiyetten mahrum, çocuk. Hemen hemen cahil, ezberden konuşuyorlar, fakat arkalarında Fransa ve ağızlarında Fransızca var. Bazen bu Montparnas hiç hoşuma gitmiyor, istidatları iflâs ettirme makinesi gibi geliyor bana. İşte dün Piyonon'un sergisindeydim. Herif çalışa çalışa kendisine bir kâbus âlemi tedarik etmeğe muvaffak olmuş.. Fakat yalnız kâğıt ve tuval üzerinde, ordan çıkıp insana yapışmıyor. Allah verdiği nisbette sanatkâr olabiliyoruz. (...) Gelelim burda yaşayan bizim ressamlara: F. Zeyit durgun ve çok kendi kendisiyle dolu kalıyor. Fakat güzel resimleri var. Fransız camcılığından çıkabilecek, çıkartılabilecek her şeyi almışa benziyor. Şimdi de figürasyona doğru gidiyor. Herhalde bazı tablolarında son binbir gece masalları. Hepsinde değil, büyük ve kompoze eser yapınca düşüyor, istiyor ki, buna figüratif hikâye yetişsin, musiki olsun. Halbuki, tabiatında yok bu istediği şey. Mamafih son çalışmaları güzel; non-figüratif, küçük nisbetlerini bulmuş eserler için çok güzel.

"Neden bizim arkadaşlar zorla dev olmak istiyorlar? (Ah Nuri, burda olsa, neler yapar, nasıl sevilir!) Abidin'in bazı resimleri çok güzel, fakat o da dev olmak iddiasında. Benim Abidin'de tenkit ettiğim nokta şu: Bazen fazla şişkin oluyor. Çizgiye kendisini fazla teslim ediyor ve belâgata düşüyor. Sonra renklerini az değiştiriyor ve nihayet hep aynı mihverin etrafında kalıyor. Küçük tablolarında bazı figürlerinde çok güzel neticelere varmış. Şurası var ki, Abidin bugün Paris'te yapılan figüratif resmin ve bilhassa konuşan resmin en iyilerini yapmış gibi görünüyor. İyi satış yaptı, desenleri çok güzeldi ve hemen hemen kapışıldı.

"Avni de aynı derecede muvaffak. Fakat çocuk, hem fazlasıyla. Münasebetlerini idare edemiyor, çoğalma ârazı olmuyor, bu ağın içinde mahpus gibi. Çekingen, muayyen hudutlarda durmuş. Resimleri içinde inci gibi güzeller var ve üslûbu derhal tanınıyor. Ummadık bir yerde gördüm, derhal Avni dedim! Bizim Anadolu yaylalarının baharlarına benzeyen ince bir renk anlayışı var. Siyahı koymuş ve çağla gibi yumuşak koymuş, arasından çıkıyor. Selim'in resimlerini daha görmedim, o kadar gizli ve çekingen ki; beni bir iki defa aradı, bir türlü başbaşa konuşamadık. O da çok beğeniliyor. Mübin yavaş yavaş meşhur oluyor. Nonfigüratifçilikle arasında bayağı bir şeyler var sanıyor. Çok güzel, zevkli.. biraz fazla zevkli, fakat güzel tablolarını gördüm. Bana burada kalamaz gibi geliyor, zaten iki seneden beri çok değişmiş.

"Şimdi burda Poliyakof isminde bir ressam pek moda. Halbuki hiçbir şeyi yok herifin. Burda resim sadece moda. Hayatın ve şehrin bir istihzası gibi bir şey. O Bernard Buffet'yi görseniz, kusarsınız. Beni başağrısı tuttu! Hakikatte resim durgun, non-figüratif terazisi kopmuş. Öyle bir huzursuzluk getirmiş, o ka-

dar şüphe yığmış ki etrafa, ressama kımıldama imkânını vermiyor. Sonra tam bir İskenderiye devri hüküm sürüyor. Zaman içinde birbirini takibeden her şey birbirinin yanıbaşında. Tarih bir horizontal olmuş. Diyebilirim ki, bizimkiler en kuvvetli. Dün Mübin'le Fikret Muallâ'yı ziyarete gittim. Berbat ve biçare. Fakat şöhreti başlamış. Fikret, Paris hayatının hakiki şairi gibi bir şey. Sol Sahil galerisinde birçok resmi var. Çok insan hayran, fakat kendisini görseniz, acırsınız, o kadar çocukça sefil ve perişan, tam garip kuş ve bir kuş gibi bunun farkında değil.

"Paris müthiş bir şey: Aktör, hoca, yol gösterici hep o. Onun sarayında, onun etrafında didişiliyor." (Mektubun tarihi: 1955).

Bütün sanatçılar gibi Tanpınar da kalmıştı etkisinde Paris'in, ama dünya bir yana İstanbul bir yanaydı gene de. "Paris'in hasretini çeker miyim, sanmıyorum!" diyor bir mektubunda ve İstanbul özlemiyle nasıl kıvrandığını uzun uzun anlatıyordu. Çok sevdiği Boğaziçi'ni, martıları, gece "kandil kandil denize dökülen lüfercilerin ışıklarını" başlıyordu coşkunlukla anlatmaya. Aşağı yukarı görürüz şiirlerinde İstanbul sevgisini. İstanbul'a doyamadan göçtü Ahmet Hamdi Tanpınar, hem de her işinde olduğu gibi, hepimizi şaşırtarak.. 24 Ocak 1962'de ayrıldı aramızdan. Benim çevrem onu çok sık anar ve hemen her vesileyle arar. Gene bir yerlere gitmiş de dönecek kanısı vardır içimizde. Kolay unutulur kişilerden değildir Tanpınar.

(*Varlık*, sayı 710, 15 Ocak 1968, s. 5).

DÜŞÜNÜR BİR ŞAİRİN EDEBİYAT TARİHİ

Hilmi Ziya Ülken

Edebiyat tarihine şair ve romancı olarak girecek Ahmet Hamdi Tanpınar, bu adların yanına bir de edebiyat tarihçisi adını kattı: *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* hem hacmi, hem ele aldığı konuyu işleyişi bakımından önceki eserlere hiç benzemeyen yeni görüşlerle geldi. Bu, "Tezkere-i şuarâ"ların dar havasından kurtulmak için şairin sosyal çevresine değer veren, fakat bu yüzden asıl hedefi, şiiri ve şairin kendisini kaybeden yeni edebiyat tarihlerine hiç benzemiyor. Bir gün aynı yere kendinin de gireceğini bilen bir şair duygusuyla, gördüklerini kendi sübjektif adesesinden geçiren bir edebiyat örneği de vermiyor. Tanpınar, bu kitapta kendi şairliğini, hikâyeciliğini, romancılığını bir yana bırakmış, fakat objektif bir tarihçinin kuruluğuna da razı olmamış bir fikir adamı gibi davranıyor.

Son zamanlarda Augustin'i, Novalis'ı, Pascal'i, daha yenileri, edebiyatla fikrin sınırında olanları, meselâ Heine'yi, Rilke'yi okurdu. Bununla da yetinmez, edebiyat tarihine daha yukardan bakabilmek için felsefe ve sosyoloji görüşüne merak ederdi. Bu yeni merakları son kitabında da toplanmış gibidir. Hamdi'nin bu gayreti bizde çok eksik bir şeyi kendini tenkidi bulmak için yapılmış büyük bir çabadan geliyordu, bunun için çok değerliydi.

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin umumî havasında hâkim olan radikal tenkit ruhunu, böyle bir tenkide alışkın olmayanlar yadırgayabilir. Her alanda olduğu gibi edebiyatta da klişe şöhretleri "emri vâki" halinde benimsemek, söylenenleri baştan söylemek, kendimize kendi dışımızdan bakamamak, kusurlarımızı görememek, düzeltme yoluna girme zahmetine katlanmamak öyle rahat ve uyuşturucu bir çöreklenme hali doğuruyor ki, bunun dışında başka görüş açılarının olabileceğini aklımızdan geçirmiyoruz. Ve şayet biri bu açılardan biriyle bakmaya kalkarsa onu yadırgıyor, "buna da ne oluyor! Ne garip iddialar!" diyebiliyo-

ruz. Ya geçmişi toptan inkâr etmek, ya ölçüsüzce göklere çıkarmak bu hakikî tenkit ruhunun eksikliğinden ileri geliyor. Frédéric Nietzsche'nin filolog gözüyle Yunan trajedisine baktığı ilk eserlerinden başlayarak ömrü boyunca Batı kültürünün köklerine çevirdiği şiddetli ve derin tenkit projektörü Batı fikir dünyasında ne derin izler bıraktığını söylemeye lüzum var mı? Fransa'da Renan'ın, Taine'in, Anatole France'ın, Paul Valéry'nin tenkitleri mütebahhir, filozof, romancı ve şair olarak ayrı açılardan yapılmış olmasına rağmen fikrin üstün bir seviyesinde aynı noktada birleşmektedirler: Hepsi Batı'nın kültürü ve edebiyatı ile neyi ifade ettiğini, neyi etmediğini göstermeye çalışıyorlar.

Ne edebiyatımız, ne felsefemiz bu tenkit seviyesine ulaşabilmiştir. Bunu henüz deniyoruz. Eski "methiye" veya "hicviye"lerin safdilliğinden kurtularak fikir dünyasına ciddî tenkidi getireli pek az zaman oldu: Galiba ilk denemeyi Meşrutiyet yıllarında Baha Tevfik yaptı. Ölçüsüz batırma ve çıkarmalardan, bunların sübjektif ve çocukça bulanıklığından kurtulmak için daha pek çok çabalara ihtiyacımız var! Bu kısırlık içinde Tanpınar'ın kitabı bize bugün de ümit verici bir ışık gibi geliyor. Eserin ikinci baskısı bibliyografyalı ve büyültülmüş olarak (614 sahife, 1956) çıkmıştı. Yazar burada son yüzyıl edebiyatımızı incelemek için pek çok kitap karıştırmış. Hiç de alışkın olmadığı bir érudition dünyasına girmiş. Bunu acaba hakikaten yapabilmiş mi? Bu noktayı, işin ustalığına kendilerini vermiş olanlara sormalı. Ben bu konuya kenardan bakmakla beraber, bazı eksiklerine rağmen, yapabilmiş diyorum. Ayrıca bu kitabın ele aldığı konunun ancak yarısı olduğunu (kapakta: Cilt 1 deniyor) unutmamalı. Bir yol açmış, onu tamamlamak yetiştirdiklerine düşüyor. Cevdet Paşa için söyledikleri, birinden bahsederken mizacı ile nesri arasındaki münasebeti incelemesi çok alıştığımız klişe sözlerden kurtulmuş. Yalnız bu bile onun eserini tamamlayacak olana çizilmiş güzel bir plân olarak kalabilir. Şairden bahsederken, yazar bu araya kendi felsefî görüsünü, yahut şairce felsefe yapışını katıyor. Ama bu katış ukalâlık hissi hiç vermiyor. Çünkü o, bahsettiklerinden sanki onlarla tartışıyormuş, onların zamanında yaşamış ve kendileriyle çekişmiş de şimdi bu çekişmeleri hatırlıyormuş gibi bahsediyor. Bu hal esere bir diyalog çeşnisi veriyor: Sahnede daima iki adam görüyorsunuz. Biri geçen asırda yaşamış bir şair veya romancı, öteki Hamdi Tanpınar'ın kendisi...

Fakat eserin en dikkate değer tarafı, bence, giriş kısmıdır. Burada Ahmet Hamdi yalnız son asır edebiyatımıza değil, bütün edebiyatımıza toptan bakıyor ve onun hakkında toptan hükümler veriyor. Şiirinde ve düşüncesinde Yahya Kemal'in büyük payı olan Tanpınar bu giriş kısmında edebiyatımız hakkında verdiği hükümlerinde de onun tesiri altındadır. Fakat, hemen işaret edelim, bu tesir Tanpınar'ın şahsî görüşü içinde erimiş, kendine mal olmuş, hattâ bazı noktalarda ondan ayrılan yeni bir şekil almıştır. Yazarın bu konuda ileri sürdüğü fikir, yanılmıyorsam, şöyle özetlenebilir: Türk edebiyatının İslâm devri, bütün Orta-

çağ devirleri gibi, bir İlâhî saltanat devridir. Bu cemiyet ehramının zirvesinde hükümdar değerler düzeninin mihrakıdır. Her şey ondan kuvvet alır ve onun gölgesidir. Şiirde sevgi hükümdar önündeki kulluğun aynıdır. Sevenden sevilene, kuldan hükümdara doğrudur. Sevilen yalnız lûtfeder. Bu şiir dünyasında gerçek duygusu yoktur. Çünkü saray bütün cemiyeti yutmuştur; insan, hayat, yaşamamaktadır. İnsanın varlığı mutlak önündeki sıfır gibidir. Kadere bağlanma, kulluk, nihayet Allah'ın mutlak varlığı önünde dünyayı gölge saymadan ibaret adî hayat tecrübesini aşan bir tasavvuf tecrübesi vardır ki, bu da gerçek duygusunun yokluğu yüzünden insanın bulduğu bir firar (évasien) çaresidir. Bu dünyada zaman yaşanmıyor. Zıt kuvvetlerin çatışması ve trajik his yoktur. Kader önünde ezilme trajediyi siler. Şark, başlıca İslâm âlemi bir masal dünyasıdır: "Binbir gece" den "Muhayyelât-ı Aziz Efendi"ye kadar bütün misaller, Tanpınar'a göre, bu dünyada gerçekten mahrum bir fantezi havasının hâkim olduğunu göstermiyor mu? Ben olsam kronolojik seyahatte biraz daha ileri gider ve *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'na kadar derdim.

Ahmet Hamdi'ye göre edebiyatımız Arap ve Fars edebiyatlarının tesiriyle yoğurulmuştur; onlar devirlerini tamamladıktan sonra bu kafileye katıldığı için geç kalmıştır, diyor. Fakat aynı şey Batı edebiyatı yoluna giren Türk şiiri ve edebiyatı için de söylenemez mi? Örneklerimizi daima geriden, hattâ devrini kapamış olanlardan almıyor muyuz? Bu eğer büyük bir sakınca ise (Bu kelimeyi Hamdi şüphesiz kullanmazdı), o edebiyatımızın bütün çağları içinde, bugün için de vardır. Tanpınar'a göre edebiyatımız kendi dilinin bünyesine uymayan bir vezni benimsemek için asırlarca bocalamış durmuştur. Örneklerini taklitte geç kalması da onu yormuş ve tecrübelerini adım adım tamamlamasına engel olmuştur. Şiirimiz "mısra" şiiridir: Bu, önceden hazırlanmış mücevherleri ve malzemeyi işleyen bir kuyumculuk sanatıdır. Şiir bizde bir coşturma sanatı değil, yalnız "bilen"lerin takdir ettikleri bir maharet halini almıştır. Kelime oyunu, lâfız sanatı şiiri zaman zaman bilmece haline getirir. Saray asla cemiyeti yaşamadığı için şiiri besleyemez. Bununla beraber halkın ve sokağın sesi Arap ve Fars kültürleri baskısıyla doğmuş bu yapma dilde bazan şairin kulağına kadar gelir: İşte öz şiiri ve feryadı, coşkunluğu yalnız o zaman buluruz. Minyatür nasıl renk ve gerçeklik bakımından fakir ise, halı desenleri nasıl stéréotype tekrarlardan ibaretse, şiir de o havanın hükmü altındadır. Eski edebiyatımızda nesir yoktur. Çünkü nesir (yani tiyatro, roman, hikâye, hatırat ve fikir halinde bütün edebiyat) cemiyetin ifadesidir. Sanatçı cemiyeti yaşamayınca nesir nasıl doğar? Vakıa Tanpınar tam bu kelimelerle söylemiyor, fakat galiba bunu demek istiyor. Tarih şuuru "kutsal tarih"in ötesine geçemez. Başka medeniyetler ve ülkelerden efsane gibi bahsedilir. Yunan şiiri ve trajedisi, Lâtin nesri, antik dünyanın plastik sanatları İslâm dünyasınca mutlak olarak bilinmemektedir. Kaderci dünya görüşü trajik duygunun gelişmesine en büyük engeldir. Bunun için trajedi, dram, ro-

man, hikâye, biyografi, hâsılı bütün edebiyat doğamamıştır. Şiir ise hiç bir zaman manzumeye (poème'e) yükselememiştir.

İşte Tanpınar'ın neşteri ile şerhedilen edebiyatımıza kuş bakışı. Bu tenkitler serttir, acıdır, fakat birçok doğru noktaları vardır. Doğruyu söylemeden asla çekinmemeli. Zaten, yazara göre, bütün bu "yok"ların mühim bir sebebi de tenkit yokluğudur. İşte bunun için onun kaleminden çıkan, kendi de dahil, Türk edebiyatına ait tenkitleri toleransla karşılamalı ve bu derdin devasını aramalıdır. Bütün bu tenkitler ve teşhisler bizim neslin kulağına yabancı değil. Yahya Kemal'in sohbetine devam edenler onlardan çoğunu sık sık dinlemişlerdir. Zaten Hamdi Tanpınar da bazan onun adını zikretmiyor mu? Yalnız ayrıldıkları mühim noktalar var. Ahmet Hamdi'ye göre bu kusurlardan birçoğu İslâmî dünya görüşünden geliyor. Yahya Kemal'e göre, tam tersine, İslâm ve tasavvuf medeniyetimizin, milliyetimizin temel sütunlarından biridir. Ahmet Hamdi'ye göre aruz bize uygun değildir. Yahya Kemale göre biz aruzu çok iyi benimsedik, Arapça'dan ve Farsça'dan ayrı ona millî bir çeşni verdik. O, bunu yalnız iddia ile kalmıyor, eseriyle isbat ediyor.

Bana öyle geliyor ki, değerli şair ve romancının sezgiler ve buluşlarla dolu olan kitabı okuyucuya birçok düşünceler ilham ediyor. Fakat daima neticeler üzerinde duruyor ve sebeplere kadar giremiyor. Bu sanatçı sezgisi göz kamaştırıcı olsa da doğru değildir. Bunun için Batı cemiyeti ile Doğu cemiyetini karşılaştırmalı idi. Bu, onu sosyolojik bir araştırmaya götürecekti. Orada bütün sezgilerinin ilk düğümlerini bulabilecekti. Augustin var da, Gazali yok mu? Gazali hakkında hükmü pek dar ve netice olarak yanlıştır. Pascal'ı beğeniyoruz. Kaynağı Gazali'dir. Bunu İspanyol bilgini Palacios Miguel Asin derin araştırmaları ve metin karşılaştırmaları ile gösterdi. Gazali de, Augustin de birçok noktalarda aynı şeyleri söylüyorlar. Tanpınar, Kelâmcılar serbest kalmamışlar, diyor. Dilleri koparılan bir kısım filozoflardır. Kelâmcılar son zamanlara kadar rahatça konuşmuşlardır. Batı'da tasavvuf (mysticisme) yok mu? Maître Ekhardt, Jacob Boehme, Newmann yok mu? Théosophe ve anthroposophe'lar bugün bile yetişiyor. Tarikat derseniz, o da öyle! Hıristiyanlıkta kader fikri yok mu? Leibniz Fatum Muhammetanum'dan bahsediyor ama, Calvin'de, Jansiniste'lerde, Bossuet'de Prédestination fikri hâkim değil mi? "Aslî günah", Âdem'in cennetten tardı, insanın sorumluluğu halinde Kur'anda yok mu? Peri masallarının Batı folklorundaki yeri de küçümsenemez. Hıristiyanlığın ekamen de conscience'ına gelince Hâris Muhasibî'nin adından başlayarak bütün eserleri bunun parlak şahididir. Hıristiyanlık 1000 yıl Bizans'ta donmuş bir medeniyet bıraktı. Şark kiliselerinin hali nedir? Afrika hıristiyanlığı ne seviyededir? Buna karşı Abbasî ve Endülüs devrinin kültür canlılığı, Selçuk devrinin fikir canlılığı ve toleransını görmemek için fazla miyop olmak lâzım! Bugünkü duruma, yani kültür çöküşünün neticelerine bakıp sebepleri hakkında hüküm vermek doğru değildir.

Eski hayatımızdan niçin bir trajedi, daha doğrusu sahne eseri doğmamıştır diye sormak yerinde olur. Fakat bunun sebebini islâmlık - hıristiyanlık farkında bulmak soruyu çözemez. Batı Ortaçağının "Martyre," "Miracle" denen dinî tiyatroları vardı. Onlara karşılık İran'da "Kerbelâ" sahneleri temsil edilirdi. Bizde "Orta oyunu" vardı. Neden bu sahneler yazılı bir dram ve komedi edebiyatının doğmasını sağlayamadı diye sorulabilir. Bunun sebebini dinde buluvermek güçtür. Çünkü Batı'da da bu "Miracle ve "Martyr"ler yüzyıllarca tulûat olarak oynanmış, sonradan yazılmaya başlamıştır. Yunan medeniyetinden ilim ve felsefeyi alırken plastik sanatları ve edebiyatı bırakmamız elbette bir eksiklikti. Fakat Batı'da da Yunan'a dönüş'ün ancak 15. yüzyıldan sonra gerçekleştiği, ilim ve felsefenin Sicilya ve Endülüs yolundan islâmlar eliyle ve arapçadan lâtinceye çevirilerle elde edildiği biliniyor.

Meşrutiyet yıllarında "din mâni-i terakkidir" diyenlerin tezleri de bu idi. Genel olarak bu sözün kültür tarihine aykırı olduğu meydandadır: Sosyoloji ve kültür tarihi gösteriyor ki bütün toplum kurumları dinden doğmuş olduğu gibi güzel sanatlar, şiir ve edebiyatın ilk şekilleri de dinden doğmuştur. Bazı teokratik devlet şekillerinde râhip sınıflarının baskıları bu gerçeğin görülmesine mâni olmamalıdır. Özel olarak islâmlık ve hıristiyanlığın karşılaştırılması da yanlış olur. Abbasî devri, Türkistan kültürü, Anadolu Selçukluları zamanı ilim, felsefe ve sanatta büyük eserlerin yaratıldığı devirlerdi. Sanat ve fikirde toleransı görmek için 12 nci yüzyıl Anadolusuna, Mevlânâ, İbn-i Arabî ve Şahabeddin Sühreverdî'ye bakmak yeter. Buna karşı aynı yüzyıllarda Avrupa'da karanlık devri hâkimdi. İslâm medeniyetinin durması, Batı'nın parlamasının büsbütün başka sebepleri var ki bunları burada incelemeye yazımız elverişli değil.

Tanpınar'ın düşünceleri bazı eski makaleleri hatırlattı: Cenap Şahabettin[1] Saray edebiyatının sübjektivism'i ile halk edebiyatının objektifliğini, fakir de olsa gerçeğe bağlılığını karşılaştırıyordu ve bence bu, büyük bir nisbette, haklı idi. Divan şiirinin kökü olan İran sanatının sübjektivism'i arap, türk ve mogol idaresinde bu ülkenin kendi realitesini kaybederek bir nevi kendinden kaçma (évasion) içinde bulunmasından geliyordu. Türk sarayı ise, Tanpınar'ın dediği kadar gerçekten uzak değildi. Padişahların fermanları, mektupları bunu gösteriyor. Minyatürümüzü İran'dakinden ayıran baslıca vasıf realism'idir.[2] Halı desenleri tekrar değil stilleştirilmiş sanattır. Yazı dekorasyon değil abstre resimdir.[3] Şiire gelince, az da olsa, sırf mısracılık değil manzume bütünüdür: Bâkî'nin mersiyesinde, Nev'î'nin bazı şiirlerinde, Yunus'ta, fakat başlıca Türk mimarlığında, Sü-

---

1 Şahabettin, "Türk edebiyatında sembolizm ve realizm" (*Peyâm-ı Sabah*, 1918).

2 Suut Kemal Yetkin, *Türk Minyatürü* (1958-63'de Avrupa'da konferans olarak verilmiş ve yayınlanmıştır).

3 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Türklerde Yazı Sanatı*, 1958.

leymaniye'de bu bütünlük güzelliğini görmemeye imkân var mı? Bunlar halı ve kuyumculuk değildir. Bu büyük sentezleri yapan sanat dehasının ölçü olarak alınması doğru olmaz mı? Masal dünyası ile insan iradesi ve kader arasındaki trajedinin karşılaştırılmasına gelince, bu Batı ile İslâm dünyaları arasında değil insanlıktaki mühim bir merhaleye ait olduğu için geniş ölçüde ele alınması gerekir.[4]

Bu işaretlerim Tanpınar'ın eserinin ne kadar düşündürücü olduğunu gösteriyor. Bizde ilk defa bir edebiyat tarihi bu kadar düşündürücü olmuştur.

(*Yeni İnsan*, sayı 66, Haziran 1968, s. 5-7).

4 H.Z. Ülken, *Varlık ve Oluş*, 1968, yayınlanmaktadır.

BEŞ ŞEHİR'İ OKURKEN

Mehmed Çavuşoğlu

Ne zaman Rumelihisarı'na varsam Yahyâ Kemal'in ve Ahmed Hamdi Tanpınar'ın; milletimizin kültür ve medeniyetini asrımıza hediye ettiği bu iki çocuğunun ruhlarına bir fâtiha okur ve kabirlerini ziyaret ederim. Yahyâ Kemal'in kabir taşındaki yazıyı bir çokları bilir, Rindlerin Ölümü adlı şiirinin ikinci kıt'asıdır:

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter...

Bu kıt'anın ifade ettiği mânânın kültür ve medeniyet değeri bir yana, ikinci mısradaki buhurdan kelimesi, bence Yahyâ Kemal'in türkçemizi nasıl değerlendirdiğini, Tanpınar'ın tâbiriyle "eski"den hangi noktada ayrıldığını ortaya koyar. Bu kelime bir divân şâirinde veya klâsik edebiyat dilinin kaidelerine sıkı sıkıya bağlı olan bir şâirde, burada kullanılışıyla hiç de hoş kabul edilmeyecek bir zihaf hatâsı olarak telâkki edilecek, fakat ekseriyâ buhûrdan şeklinde ve burada olduğu gibi fe'ûlün vezninde değil, mefâilün vezninde kullanılacaktı. Kaidelere riâyet edilince doğru olan da bu ikinci şekil idi. Fakat Yahyâ Kemal Türk halkının kullandığı şekli seçiyor, klâsik şâirlerimizin aksine, söyleyişi vezne değil, vezni söyleyişe uyduruyordu. Bilhâssa, Tanpınar'ın onun hakkında yazdığı kitaptan öğrendiğimize göre, ömrünce bu şiir dilini aramış ve bulmuştu. Bu yüzden bir çok kelime lûgattaki buhûrdan şekliyle değil halkın dilindeki buhurdan örneğinde görüldüğü biçimde onun şiirine yerleşmişlerdi.

Yahyâ Kemal'in başucunda yatan Tanpınar'ın mezar taşında onun bütün fikrî hayatını, belki de bir bakıma estetiğini veren şu beyit yazılıdır:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında...

Bu beyit, onun bizzat konuştuğu eserlerinde, *Yahyâ Kemal*'de, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de ve bilhassa *Beş Şehir*'de hayatımıza, insanlarımıza ve her yönüyle târihimize bakışını hulâsa eder gibidir. Ayrıca bu beyit eğer taşlardaki yazılar altlarında yatanları anlatmak için yazılıyorsa bir mezar taşı yazısı olarak mükemmeldir. Onun içindir ki; Tanpınar benim indimde bir bakıma mezar taşına yazılacak beyti olan şâirdir.

Beş Şehir'de Tanpınar bu beyitte en özlü ifadesini bulan bir tavırla görünmektedir. Zamanın ne içinde, ne de büsbütün dışındadır; 1071'de kesin olarak Anadolu'ya giren "müdhiş Oğuzlar"ın -bu tâbir rahmetli Remzi Oğuz Arık'ındır- zaman zaman at üstünde kılıçla, topuzla, kargıyla, okla; zaman zaman attan inerek, kazmayla, çekiçle, taşçı ve hattat kalemiyle, kayalarla, mermerle, çamurla, otlardan topraklardan devşirilmiş boyalarla bir vatan ve o vatan üstünde bir medeniyet kuruşlarının mâcerâsını yaşamaktadır. Yaşayışı ve yaşadığını bize nakledişi o kadar canlıdır ki, onun da adı geçen mâcerâsının cereyan ettiği "asırlar" kelimesiyle ifade edilebilecek zaman kavramına nisbetini ancak bu beyit ifâde edebilirdi.

Beş Şehir'i okurken Tanpınar'ın dört sahifeye sığdırdığı, hakikatte bir kitaplık önsözünde bazı rûh hallerini ben de duydum. Şöyle diyor Tanpınar:

"Bizden evvelki nesiller gibi bizim neslimiz de bu değerlere şimdi medeniyet değişmesi dediğimiz, bütün yaşama ümitlerimizin bağlı olduğu uzun ve sarsıcı tecrübenin bizi getirdiği sert dönemeçlerden baktı. Yüz elli senedir hep onun uçurumlarına sarktık."

İlkokul yıllarından bu yana okuduğum tarih kitapları gözlerimin önünden, sayfaları devrile devrile bir kere daha geçti. Ne vardı oralarda? Savaşlar, barışlar, antlaşmalar, tarihler, tarihler, tarihler... Şehir, memleket, nehir ve pâdişâh, kral, vezir, kumandan isimleri: İsimler, isimler, isimler... Yerli yabancı türlü türlü isimler. Ve bugün türkolojinin bir bölümünü, eski türk edebiyatını iş edinmeseydim ne bilecektim? Doğrusunu söylemek gerekirse bütün o isimlerden bir kısmıyla aynı millete mensub olduğumuzu bilmekten ve nüfus kâğıdımdaki "milliyeti: Türk" ibaresinden başka benim ve neslimin, Tanpınar'ın destanını yazdığı Ankara'yı, Erzurum'u, Konya'yı Bursa'yı, İstanbul'u bizim yapan insanlara nisbetimizi belirtecek neyimiz vardı? Bu soruların cevabı Hamdi Bey'in yukarıda aldığım cümlesindeki "uçurum" kelimesindedir ki, onun ve onunla aramızda bulunan neslin baktığı uçurumdan daha derindir.

Ve devam ediyor Tanpınar:

"Gideceğimiz yolu hepimiz biliyoruz. Fakat yol uzadıkça ayrıldığımız âlem bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu, hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir boşluk gibi duyuyoruz, biraz sonra bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrâdemizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bâzen de, bir vicdan azabı gibi konuşuyor."

Tanpınar'ın içinde duyduğu o boşluk dışa taşarak bizi ve bizden sonra gelenleri iyice kuşatmıştır, o sızı gitgide büyüyerek kıvrandırıcı bir sancı olmuştur; fakat vicdan azabının sesini duyan kaç kişidir? İki elin on parmağını doldurur mu? "Mâzî dâimâ mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her ân hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecbûruz" diyor Hamdi Bey; çok kişi bu hesaplaşmayı yaptı, Nâmık Kemal'in *Tahrib-i Harâbat*'ından bu yana birçok eser ve hareket adamı, mâzîyi, içlerinde dâimâ mevcut bir vâkıa olarak değil de, değiştirilmesi mümkün bir kıyâfet, bir maddî unsur telâkkî ettiler ve akıl almaz bir aşağılık duygusuyla onu hep tekmelediler, iteleyip kakaladılar; durmaksızın ondan kurtulmak istediler; hesaplaşmayı böyle anladılar, böyle yaptılar, anlaşmayı düşünmediler. Çünkü "kendimiz"den kaçıyorlardı, bunun akıl yönünden, mantık yönünden, yani ilim yönünden imkânsız olduğunu kavrayamadılar. Tam yeridir, bir kere daha tekrar edelim o mezar taşı yazısını:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında

İnsanın yaşadığı zaman hayatı ise milletinki de tarihidir. Beynine bir neşter vurularak hâfızası yok edilen insan adı aynı kalsa bile o insan mıdır? Milletin yaşadığı zaman, yani tarihi hangi neşterle yok edilebilir? Böyle bir şey olsa bile adı aynı kalmakla beraber millet aynı millet midir? Kendimiz olarak yaşamaktan bizi utandıran ne olabilir ki, mâzinin, daima mevcut olduğu gerçeğini unutmaya o kadar gayret ettik?

Beş Şehir, işte bu beyhûde gayretin mânâsızlığını, hiçliğini, ne kadar zalimce olduğunu ortaya koymaktadır. Onda kendimizi bütün güzel, değerli, gurur verici yönleriyle buluyor; yeniden, ama apayrı bir hesaplaşma ve anlaşma ihtiyacı duyuyoruz.

Yahyâ Kemal, çok eski yazılarından birinde, "Ezansız Semtler"de bir sabah ezanıyla kendisine dönüşünü anlatır ve ezan sesini tanıdığı için onun çağrısına uyduğunu, halbuki ezansız semtlerde doğanların böyle bir imkândan mahrum olduğunu ifâde eder. O zamanlar Hamdi Bey henüz fikir ve san'at meydanında yoktu. Yahyâ Kemal'den en az çeyrek asır sonra, üstadı ve hocası olan bu büyük adamın duyduğu çağrıya koşar. Çağıran bu sefer Yahyâ Kemal'in hâfızasında kalan ezan sesi değil, milletimizin maddî ve manevî hayatını yapan bir takım unsurlardır, kendi ifadesiyle, Anadolu'yu dolduran Selçuk eserleridir, Süleymâ-

niye'nin kubbesidir, Bursa manzaralarının yalnızlığıdır, divanlarımızı dolduran kervan seslerine karışmış, su seslerinin gurbetidir, Itrî'nin, Dede Efendi'nin musikîsidir ve nihayet Uludağ'da bir sabah saatinde dinlediği çoban kavalına birbirini çağıran koyun ve kuzu seslerinin sarılışıdır. Bu çağrışımlar beş önemli şehrimizdeki diğer sayısız unsurları ardına takar ve Tanpınar hocası ve üstâdı Yahyâ Kemal'in bütün ömrünce şiirde ve düz yazıda, sohbetlerinde yaptığı şeyi yapar, onlarla hesaplaşır. "Ezansız Semtler" bir tesbit yazısıydı, Hamdi bey onu aşarak tahlîle ve terkîbe gider, bir kitap meydana getirir.

Beş Şehir, sadece bir kitap olsaydı, isminin bir çoklarına zannettirdiği gibi coğrafya kitabı veya herhangi beş şehirde geçen bir yolculuğun intibâlarını nakleden bir seyâhatnâme olsaydı, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir san'at ve fikir adamının kaleminden çıktığı için yine okunurdu, okunmalıydı. Şimdi olduğu gibi üçüncü baskısı yapılmalıydı. Çünkü Tanpınar'ın eseri olduğu için her entellektüelin kitaplığında bulunması lâzım gelirdi. Fakat o kitaptan fazla bir şeydir, bir çağrıdır. Yahyâ Kemal'in duyduğu o sembolik ezan sesidir ki, bugün çeşitli meslekler dışında milletvekili sandalyesine, bakan koltuğuna ilk temsilcilerini göndermiş olan benim neslimi, ortasında bulunduğumuz boşluğu, içimizdeki sızıyı duymaya, sonunda konuşması muhtemel vicdan azabının ağzını kapamaya, mâzînin dâima mevcut olduğunu anlayıp kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her ân hesaplaşmaya ve anlaşmaya dâvet etmektedir. Ve *Beş Şehir*'in böyle bir vasfı olduğu için, sadece entellektüellerin kitaplığında değil, okuma yazma bilen herkesin başucunda bulunması gereklidir.

Hocam Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı kitabını okurken bende kalanları yazacaktım. Konya'yı, Bursa'yı, Ankara'yı, gördüğüm bu üç şehri ve içinde yaşadığım İstanbul'u bu çağrı-eser'i okuduktan sonra bir kere daha nasıl keşfettiğimi, kendimi bir ferd değil, millet olarak duyuşumu, Yahyâ Kemal'in "Kökü mâzîde olan âtiyim" mısraını yaşayışımı ve daha bir çok şeyleri, insanın millet kavramına istihâlesini; biraz Ankara, Konya, biraz Bursa, birçok İstanbul oluşunu anlatacaktım. Daha önsözde eğlenip kaldım.

(*Diriliş*, sayı 3, Aralık 1969, s. 19-25).

AHMET HAMDİ TANPINAR ve GÜZEL ESERİN ÜÇ TEMELİ

Mehmet Kaplan

Gültekin Sâmanoğlu, yeni çıkan bu dergi için, ölümünün 10. yılı dolayısıyla, Tanpınar hakkında bir yazı isteyince, aradan geçen zamanın akışına hayret ettim. Biz onu sevenler ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde hemen her gün eserleri içinde yaşayanlar için Tanpınar, ölmüş değil, uzak bir yerlere seyahate çıkmış hissini verir. Gerçekten de aramızdan eksilen onun sadece vücududur. Duygusu, neş'esi, fantezisi, zengin düşünce ve hayalleri ile o, eserlerinde bugün de dipdiridir.

1939 yılında mezun olduktan sonra, Üniversite'de asistan olarak kaldım ve o yıl Üniversite'ye Yeni Türk Edebiyatı Profesörü tayin edilen Tanpınar'ın asistanı oldum. Tanzimat'ın 100. yıldönümü dolayısıyla, İstanbul Edebiyat Fakültesi'nde bir Tanzimat Edebiyatı Kürsüsü kurulmuş ve başına isabetli olarak Tanpınar getirilmişti.

Dört yıl Prof. Fuad Köprülü ve Prof. Ali Nihad Tarlan'dan ders okumuştum. Köprülü, Türk edebiyatını Destanlar devrinden alarak Tanzimat'a kadar getiriyor. Tarlan, Divan edebiyatı metinleri şerh ediyordu. Bu iki büyük hocadan da çok faydalanmış, fakat hâlis edebiyat hakkında canlı bir fikir edinememiştim. Tanpınar, şâir, romancı ve hikâyeci idi. Batı edebiyatını, tarihi ve güzel sanatları çok iyi biliyordu. Onun yanında çağdaş edebiyat ve medeniyetin derinliklerine daldım. Ölümüne kadar, yirmi yıldan fazla, hemen her gün saatlerce konuştuk, düşündük, araştırma yaptık. Bir gün bile ondan bıkmadım. Bitmez tükenmez bir tecessüsü, okuma iştihası, konuşma şevki ve her an yeni nükte yaratma gücü vardı. Sıcak bir şahsiyeti, neş'eli bir mizacı, üstün insan meziyetleri vardı.

Tanpınar ile beraber ve Tanpınar'dan sonra, son çağ Türk edebiyatı tarlasını her gün süren birisi olarak, tam bir inançla diyebilirim ki, geniş kültüre sahip

Halid Ziya, Halide Edib, Yakup Kadri, hatta hocası Yahya Kemal dahil, Tanpınar kadar çok okumuş, okuduklarını şahsiyetine sindirmiş başka bir Türk edebiyatçısı yoktur. Yalnız Peyami Safa kültürünün genişliği bakımından onunla boy ölçüşebilir. Fakat Peyami Safâ'da Tanpınar'da bulunan tarih ve plastik sanatlar zevki yoktur.

Bugün, kültürünü derinleştirmek isteyen bir Türk gencine tavsiye ettiğim şahsiyetlerin başında Tanpınar gelir. Onu dikkatle okuyan enginlere açılır ve daha ötelere gider. Zira Tanpınar'ın başlıca özelliği, kendisini okuyanları iyi bir rehber gibi, büyük kaynaklara, tarihe, tabiata, sanata ve Tanrı'ya götürmesidir.

Tanpınar sadece iyi bir şâir, romancı ve hikâyeci değil, iyi bir tenkidçidir de. Onun *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ile *Edebiyat Üzerine Makaleler*'i her Türk edebiyatçısının hiç bir zaman vazgeçemeyeceği eserlerdir. Bir yığın fikir ve dikkatle dolu olan yazılarında Tanpınar'ın ısrarla üzerinde durduğu üç kavram vardır ki, bunlar ona göre güzel edebî eserlerin temel unsurlarını teşkil eder. Bunlardan birincisi Dil, ikincisi Hayat Tecrübesi, üçüncüsü Mükemmeliyet'dir.

Edebi eser, dil ile vücuda geldiğine, dile dayandığına göre, Tanpınar'ın en başta buna ehemmiyet vermesi gayet tabiidir.

Tanpınar günlük hayatta kullanılan kelimelere inanır. Dilde onun için mühim olan, kelimelerin menşei değil, millet tarafından kullanılır olmasıdır. Tarih ve geleneğe büyük değer veren Tanpınar, edebî eserlerde kullanılan kelimeleri de zevkle kullanır. Onun şaheserleri olan *Beş Şehir* ile *Huzur*, hayatı ve kültürü inkâr etmeyen olgun bir dil ile yazılmıştır. Yahya Kemal'in, Halide Edib'in, Yakup Kadri'nin, Reşat Nuri'nin, Peyami Safa'nın, Sait Faik'in kullandıkları dil... Kim türkçeyi bu büyük sanatçılardan daha iyi kullandığını iddia edebilir? Tanpınar, onlarla beraberdir.

Tanpınar, bir yazarın, hayatı en iyi kendi şahsiyetinde idrak edeceğine inanır ki, bunda da haklıdır. Biz başkalarını dışardan görürüz, kendimizi ise içten tanırız. Edebiyatın ham malzemesi, duygular, ihtiraslar, rüyalar, gözyaşları, üzüntüler, ümitler ve korkular değil midir? Biz bunları ancak kendi benliğimizde, bir de çok yakınlarımızda tanıyabiliriz. Başkaları hakkında söylediğimiz her şey sathi ve gıyabidir. Tanpınar, edebiyatçıya mistikler gibi, "kendine bak, kendinde bütün insanlığı ve Tanrı'yı bulursun" der.

Fakat insan kendisini muayyen bir kültür seviyesine ulaşmadan tanıyamaz. Zengin bir lugati yoksa, söyleyecekleri birkaç basit kelimeden ibaret kalır. İnsan, insanlığın büyük eserlerinde kendisini bulur. Her insan kendisinde bütün insanlığı taşıdığı gibi, bütün insanlıkta da kendisinden önce yaşanmış, tasvir ve tahlil edilmiş, kendisininkine çok yakın ruh halleri keşfeder. *Beş Şehir* ve *Huzur*'u okuyanlar Tanpınar'ın hayat ve şahsiyetinde kültürünün tuttuğu geniş yeri görürler.

Tanpınar'ın ehemmiyet verdiği üçüncü kavram "Mükemmeliyet"tir, demiştik. Güzelliğin başlıca alâmeti mükemmeliyettir. Mükemmeliyet nedir? Duygu ve düşüncelerin açılması, gelişmesi, dal-budak salması kendi imkânlarının son haddine ulaşmasıdır. Bu, kullanılan ifade vâsıtalarına hâkimiyeti icap ettirir. Mükemmeliyet, aynı zamanda karmakarışık olan hayat tecrübesine şekil ve nizam vermek demektir. Süleymaniye Câmii mükemmeldir. Zira burada kaba madde ilâhi bir türkü haline gelir. Mükemmeliyet, hayata ve maddeye şekil vermek demektir. Bu, ayıklamayı, seçmeyi, birleştirmeyi, yoklamayı, denemeyi icab ettirir. Kimse birdenbire mükemmeliyete ulaşamaz.

Tanpınar'ın eserlerinde görülen güzellik, zengin hayat tecrübesi ve kültürü ile beraber, onları sürekli yoğuran bir iradenin eseridir. Tanpınar, bu sabrı ustaları olan Paul Valéry ile Yahya Kemal'den öğrenmiştir. Tanpınar'ın kendisi de genç sanatçılar için bir örnek olabilir.

(Türk Edebiyatı, sayı 1, Ocak 1972, s. 6-7).

HUZUR

Fethi Naci

Huzur, Türkçede okuduğum en güzel aşk romanı. Üstelik sadece tek aşkın, bir erkeğin bir kadına olan aşkının romanı da değil, iç içe iki aşkın romanı, birbirini besleyen, geliştiren iki aşkın: Mümtaz, Nuran'a olduğu kadar, İstanbul'a da âşıktır. *Huzur*'da İstanbul sadece bir güzel şehir, roman kişilerinin içinde yaşadığı bir çevre değildir; başlı başına bir roman kişisidir, bir sevgilidir. Ne diyordu *Beş Şehir*'de Ahmet Hamdi Tanpınar: "İstanbul, ya hiç sevilmez; yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir. Yani her haline, her hususiyetine ayrı bir dikkatle çıldırarak." Mümtaz da şöyle der: "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" (*Huzur,* Tercüman'ın 1001 Temel Eser Dizisi,[1] s. 187). "... artık ne istanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı." (s. 188) Böyle bakar Tanpınar İstanbul'a; bunun için de anlattığı çevrelerin roman kişilerini açıklamaya yarayıp yaramadığına, romanda bir öğe olarak görevleri olup olmadığına bakmaz; bir Mümtaz gibi, bir Nuran gibi, bir İhsan gibi anlatır İstanbul'u. Ama ne güzel anlatır... Tevfik Fikret'in "fâcire-i dehr"i, üzerindeki yüzeysel çirkinlikleri, sefillikleri Tanpınar'ın romanında birer birer soyunarak özündeki güzelliği, tarihle tabiatın sarmaş dolaş olduğu o erişilmez uyumu gözler önüne serer. Tanpınar, dünyanın en güzel "striptiz"ini yaptırır İstanbul'a. Ve biz onun gözüyle Beyazıt'ı, Sahaflar'ı, Bitpazarı'nı;

---

1 Tercüman'ın 356 sayfalık bir romana 10 lira fiyat koyması, Tanpınar'ı okumak isteyenlere gerçek bir hizmet. Ne var ki bir kitabın yanlışsız basılmasına özenmek de en azından fiyat kadar önemlidir. Üşenmeyip tesbit ettiğim dizgi yanlışlarının sayısı tam 961 Ayrıca, 122. sayfanın 6. satırından sonra bir atlama var. Bir de çok feci bir dizgi yanlışı var ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün 204. sayfasında "Sabriye" yerine "Samiye" dendiğini bilen okurlar bu yanlışın suçunu da Tanpınar'a yükleyebilirler. 74. sayfanın 10. satırında "İhsan"ın adı geçiyor ve okurken Tanpınar'ın "Mümtaz" yerine dalgınlıkla "İhsan" dediğini sanıyoruz. Remzi Kitabevi'nin yaptığı ilk baskıya bakınca bunun doğrusunun "İhsan" değil "İnsan" olduğu görülüyor! (F.N.)

Ada'yı, Boğaz'ı, Üsküdar'ı, Çekmeceler'i, birtakım camileri, medreseleri yeniden görürüz.

"Aşk romanı"... Bir bu değil, elbette, *Huzur*. Birtakım sorunların özellikle tartışıldığı, temel sorunun Batı-Doğu çatışması biçiminde görüldüğü bir tarihsel dönem içinde gerçek bir "huzur"suzluğu yaşayan bir aydın kuşağının (Cumhuriyet'in yetiştirdiği aydınlar olmasalar da bunlara, görüş ufukları bakımından, "Cumhuriyet aydınları" denebilir, bence) kendilerince bir yeni bileşime varmak çabalarının çok belirgin olduğu bir roman... Tanpınar, zaman zaman, romanın bu yanına ağırlık vermek istemiş gibi görünüyor; fakat, Tanpınar'a rağmen, ağır basan Mümtaz - Nuran ikilisinin aşkı oluyor; yalnız ağır basan da değil, *Huzur*'u bir roman olarak yaşatacak, sürdürecek olan da...

* * *

Huzur dört bölüm. Birinci bölüm, Mümtaz'ın amcasının oğlunun adını taşıyor: "İhsan". "Bir ayağı sakat, çiçekbozuğu, gözlerinin içi gülen bir adam." (s. 33): Mümtaz'ın ilk izlenimi budur. İhsan hakkında ufak tefek bilgiler veren bu bölüm (İhsan'ın asıl kişiliği sonraki bölümlerde ortaya çıkar), gerçekte, Mümtaz'ın çocukluk yıllarını, kişiliğinin oluşmasında etkisi olan olayları, İhsan'la karşılaştıktan sonraki fikrî gelişmesini anlatır.

Roman, 1938 yılında, bir "ağustos sonu sabahı" (s. 16) başlar. Sonra, 19. sayfada, bir geriye dönüşle Mümtaz'ın çocukluğu anlatılır. Mümtaz, çocukluğunda, savaşın dehşetini yaşamış, vurulan babasının ve kısa bir süre sonra ölen annesinin ölümünü görmüş, mahzun, yalnızlığı ve hayal kurmayı seven bir çocuk... "Bir faciayı bir roman gibi ve tesiri daima taze kalacak bir yaşta yaşamıştı" (s. 37).

Tanpınar, okurunun merakını uyandıracak birtakım ip uçları verir bu bölümde; Çehov'un bir sözünü anarak söylersek, ilerde patlayacak tüfeği şurasından burasından gösterir. Sözgelimi Nuran'ın adı ilk defa 17. sayfada geçer: "Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda, belki bugünkülerden birinde, Nuran'la dolaştığını, Kocamustafapaşa'yı, Hekimalipaşa'yı gezdiklerini düşünüyordu." Sonra, beş-altı defa daha Nuran'dan söz edilir; okur, bir sonraki bölüme hazırlanır. Ve birinci bölüm, Nuran'ın boşanmış olduğu kocası Fahir'le barıştığı haberiyle biter: "Yarın İzmir'e gidiyorlar. Nikâhları orada olacak." (s. 64). Tanpınar'ın bu bölümde anlattığı bir köylü kızı vardır, birkaç satırla bir insan gerçeği ancak bu kadar ustalıkla çizilebilir.

Birinci bölümde, ayrıca, patlamak üzere olan savaş karşısında Mümtaz'ın duyduğu dehşet, İhsan'ın hastalığıyla büsbütün sarsılışı, romanın sonunu hazırlayan ruhsal durumlar (46. ve 52. sayfalarda Mümtaz'ın çıldırmanın eşiğinde olduğu sezdirilir), Mümtaz'ın bezginliği ve ölüme bir "kurtuluş" (s. 58) diye bakması belirtilir.

"Nuran" adını taşıyan ikinci bölüm şöyle başlar: "Bu, dünyanın en basit, âdeta bir cebir muadelesini hatırlatacak kadar basit bir aşk hikâyesidir. / Mümtaz'la Nuran bir sene evvel, bir Mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmışlardı." (s. 66).

Yahya Kemal'de olsun, Tanpınar'da olsun, Ahmet Muhip'de olsun, yazdır aşkların mevsimi. "Rüya gibi bir yaz" (Y. Kemal) anlatır Tanpınar... Tanpınar'ın şiirlerini bilenler sık sık unutulmaz bir "yaz"dan söz edildiğini hatırlayacaklardır:

Ne güzel geçti bütün yaz
Geceler küçük bahçede...
(Bütün Yaz)

Başbaşa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerinde yaz bahçelerinin.
(Hatırlama)

Mavi, maviydi gökyüzü
Bulutlar beyaz, beyazdı
Boşluğu ve üzüntüsü
İçinde ne garip yazdı...
(Mavi, Maviydi Gökyüzü)

Tanpınar'ın büyük ölçüde kendi yaşantısından yararlandığı belli Mümtaz'ı yaratırken. Mümtaz biraz da Tanpınar'dır. İkinci derecedeki kişileri bu kadar canlı çizmesine rağmen Mümtaz'ın kişiliğinde yer yer bulanık yanlar kalması, belki de, bundan. Çünkü ikinci derecedeki kişiler genellikle gözlem sonucu yaratılmış kişiler izlenimini veriyor; oysa insan aynı yöntemi kendine kolay kolay uygulayamaz. Ne var ki Tanpınar'ın yaşantısından yararlanması, zengin bir ayrıntı dağarcığını büyük bir ustalıkla romana mal etmesini sağlıyor; bu da romana elle tutulurcasına bir gerçeklik duygusu veriyor.

Huzur için "aşk romanı" dedim. Eklemek gerek: Değişik bir aşk romanı. Tanpınar, bir yerde, şöyle der: "Tevfik beye göre, uzviyetlerin birbiriyle tanışmasından evvel sevişmek imkânsızdı. Romancıların kabahati, hikâyelerini, asıl başlaması lâzım gelen yerde bitirmeleriydi. Çünkü asıl aşk, uzviyet tecrübesine dayanan, onunla devam eden aşktı." (s. 180). Tanpınar, haklı olarak, "tenin ve ruhun birlikte harekete geçmesi" (s. 102) üzerinde duruyor. Fahir'le Nuran'ın ayrılmalarını açıklarken de "ikisi de birbirini çok sevmişler, fakat vücutça hiç tanımamışlar," demişti. (s. 66) Ama Tanpınar, aydın bir kişinin aşkını pekiştirecek öğeleri de belirtmekten geri kalmaz: "Nuran sade güzel ve seven, sevilmekten hoş-

lanan kadın değildi. Her şeyden evvel çok iyi arkadaştı. Garip bir anlayışı, güzel şeyleri bilerek tadışı vardı. Musikiden iyi anlıyordu." (s. 129) Bu, Mümtaz'ın Nuran'a bakışıdır. Bu da Nuran'ın Mümtaz'a bakışı: "Çünkü sevdiği adamın düşüncesini paylaşmak, onunla yol arkadaşlığı yapmak aşkın bir nev'iydi. (...) Genç kadının Mümtaz'a karşı olan sevgisinde annelik hissi, aşk, hayranlık ve biraz da minnet vardı. Bunları kendisi iyice tahlil etmişti. Beni keşfetti...' diyordu." (s. 166).

Tanpınar, aşkı, çoğu romancının yaptığı gibi, günlük hayatın ayrıntılarından, çevreden soyutlayarak, sadece bir kadınla bir erkeğin bağımsız ilişkisi olarak anlatmaz. Aşk, Tanpınar'da, soyutlanmış bir duygu değil, günlük yaşamanın bir parçasıdır. Nuran'a "İclâl realist romancılar gibidir. Günlük şeylerden başkasından bahsetmez." (s. 98) dedirterek "realist romancılar"a biraz yukardan bakan Tanpınar'ın *Huzur*'da en başarılı olduğu yerler "günlük şeyler"in anlatıldığı yerlerdir. *Huzur* yazılmasından yirmi dört yıl sonra hâlâ zevkle okunuyorsa "günlük şeyler"in başarıyla anlatılmasına borçludur bunu.

İkinci bölüm hep o mutlu yazı anlatır. Mümtaz, İstanbul'un güzellikleri, belirli bir kültür düzeyi, bir geçmiş sevgisi içinden bakar aşka. Mümtaz'ın ruhsal çözümlemelerinde Tanpınar'ın ulaştığı başarı, Türk romanının yüzünü ağartan bir başarıdır. Bu bölümde Mümtaz'ın geçmişi değerlendirişini, kimi sorunlara bakışını da görürüz.

Tanpınar, bu arada, ikinci derecedeki roman kişilerini bir-iki cümle içinde, şaşırtıcı bir ustalıkla çizer. İşte Adile: "Yalnızlıktan korkardı, yalnız kalmaktan korktuğu için, tanıdığı insanların kendisine muhtaç olmamaları onu çıldırtabilirdi." (s. 75). İşte Nuran'ın kızı Fatma: "Kız çok güzeldi, fakat garip bir hırçınlıkla bu güzellik kaybolmuştu." (s. 77). İşte Sabih: "Sabih'in fikri olmasına lüzum yoktur, çünkü gazete vardır. Her cinsten gazete, onun hem okyanusu, hem gemisi, hem pusulası ve kaptanıdır. Onun için bazı mizaç değişiklikleri hariç, o gün okuduğu gazete ile beraber tabedilmişe benzer." (s. 132) Tanpınar'ın bu alabildiğine usta işi tespitlerini okurken hep sinemadaki "optik kaydırma"yı düşünüyorum; kalemiyle yapıyor Tanpınar bu işi: "Uzaktan gözle ayırt edilemeyecek bir varlık, bir durum, bir ayrıntı üzerine hızlı bir optik kaydırma bu varlık, durum ya da ayrıntıyı bir anda seyircinin gözü önüne serer ve çarpıcı bir etki yaratır." (Nijat Özön). Tanpınar bilincindedir yaptığı işin: "Ah, bu küçük teferruat... iki üç çizgi, birkaç konuşma parçası, işte size bütün bir hayat..." *(Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 266)

Yazın bitmesi sanki Mümtaz'la Nuran'ın aşklarının da sona ermesidir: "Teşrin ortalarına doğru saadetleri yavaş yavaş gölgelenmeye başlamıştı." (s. 190) "(Mümtaz) Yazı masasını, lambayı, kitaplarını düşündü. Plaklarını gözden geçirdi. Hepsi can sıkıcıydılar. Hayat, çok defa bir şeye asılmakla kabildir. Genç adam bu mucizeli bağlanışı hiç bir yerde bulamıyordu." (s. 205)

Üçüncü bölüm "Suad"dır. Suad'ın, "Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip fırlatmalı. Ne Ronsard, ne Fuzulî..." (s. 82) dediğini biliyoruz; bu sözler, onun kişiliğine ışık tutar. Birtakım sosyal sorunların tartışıldığı bu bölümde uzun uzun bir musiki gecesi anlatılır. Ve Suad'ın bir Dostoyevski kişisini andıran kişiliği belirtilir. İhsan, Suad için şöyle der: "Dostoyevski Suad'dan seksen sene evvel bu azabı çekti. (...) Suad'ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum." (s. 273)

Nuran'ın Mümtaz'dan uzaklaşır gibi olması, Adile ve Yaşar çevresinde geçen geceler, Mümtaz'ın acıları, "yarı vakitlerini yazı hatırlamakla" (s. 296) geçirmeleri ve sonunda Suad'ın bir Dostoyevski romanından çıkıp gelmişe benzeyen davranışı: Mümtaz'ın evinde kendini asarak Nuran'la Mümtaz'ın aşkına son darbeyi indirmesi...

İhsan, Suad için, "kendisine göre bir cazibesi, bir nevi zekâsı olduğu muhakkak. Ama nereye sarfedeceğini bilmeyen takımdan," diyordu (s. 215); bu yargı, uzaktan uzağa, Stavrogin'in intiharından önce yazdığı mektuptaki bir cümlesini hatırlatıyor: "Ama gücümü uygulamam için gerekli alanı seçemedim ve hâlâ seçmiş değilim." Ne var ki Dostoyevski'de intihar; topluma bir başkaldırma biçimidir; başka türlü bir şey yapmak imkânı olmayan insanın kendini yok etmesi biçiminde ortaya çıkan bir kafa tutma, bir protesto biçimi. Stavrogin'de sosyal anlamı olan bir hareket, Suad'da bireysel kötülük biçimine dönüşüyor. Nedeni açık: Suad'ın intiharı bir "çeviri intihar" olmaktan öteye gidemiyor!

Nuran, Mümtaz'la evlenecekleri gün gördüğü bu sahne karşısında yıkılır, alır başını Bursa'ya gider. Suad, yaşarken yapamadığını kendini öldürerek yapmıştır. "(Mümtaz) Nihayetinde Suad'ın da artık kendisini bırakmayacağını, onun da realiteleri arasına girdiğini anladı." (s. 305) Ve romanın 66. sayfasında başlayan geriye dönüş 306. sayfada biter.

Dördüncü bölüm "Mümtaz"dır, ilk üç bölümün "muhassala"sı olan Mümtaz. Mümtaz'da Suad saplantısı ve ruhsal dengesizlik başlar. Nuran'ı kaybetmiştir; "Huzuru Nuran'da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatla olur," der. (s. 322) Savaş üzerine arkadaşlarıyla yaptığı konuşma... Doktorla konuşmaları...

Mümtaz, Nuran'ı kaybederse çıldıracağını daha 166. sayfada söylemişti. Roman boyunca Tanpınar, arada bir, bu çıldırma üzerinde şöyle bir durup geçiyordu. Ve Mümtaz, Nuran'ı kaybetmiştir. Mümtaz için dehşet verici olan ikinci şey, savaşın başlaması, kitabın son sayfasında gerçekleşir: "Yan pencerelerden birinde bir radyo, Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu." (s. 356) İhsan da iyileşmeye başlamıştır; yani Mümtaz'ı ayakta tutmaya yarayan sorumluluk duygusu da dayanağını yitirmiştir. Tanpınar, artık huzur içinde, istediği sonuca ulaşabilir: Mümtaz çıldırır.

Suad'ın kendini asması gibi Mümtaz'ın çıldırması da romanın verdiği gerçeklik duygusuna pek de uygun düşmeyen bir durum izlenimini veriyor.

* * *

Tanpınar'ın kendine özgü bir anlatımı, bir üslûbu var. Bu kendine özgülük belki gereğinden de fazla belirgin; çünkü giderek roman diliyle çelişir duruma düşüyor. Romanda dil, okurla roman arasına girmemeli. Oysa Tanpınar'daki üslûp kaygısının sahnede "rol çalan" bir oyuncunun bir anlık beğenilme uğruna oyunun bütününe zarar vermesi gibi bir etkisi oluyor. Üslûp kaygısı, kişileri, olayları izlemeyi güçleştiriyor. "Şairane" söz etmek merakı roman üslûbuyla bağdaşmıyor. Şu örneklere bakın: "Macide yumuşak ve taze çimen rüyası sesiyle cevap verdi." (s. 14); "Yosun bakışlı uçurum" (s. 28); "Etrafa çöken hüznün, o hatıra renkli ışığı" (s. 51); "Beyaz bir rüyayı andıran yüzünü" (s. 68): "Aydınlığın bütün sazları güneşin veda şarkısını söylemeye hazırlanıyordu." (s. 114) vb... Tanpınar, hızını alamıyor, şiirlerinde kullandığı kimi dizeleri de cümlelerine sokuşturuyor: "Bir masal meyvasının yarım dilimine benziyordu." (s. 163. Bkz. *Şiirler,* Yeditepe Yayınları, 1961, s. 34); "Anları birleştirip düz ve yekpare zaman kurabildiğim için!" (s. 217. Bkz., a.g.e., s. 7) (Böyle bir yazarlık zaafı var Tanpınar'da; kimi söz "buluş"larına pek hayran, onları tekrarlamaktan alamıyor kendini. Sözgelimi "Yaz Yağmuru" adlı hikâyesi şöyle biter: "Hayatına bütün müdahalesi kendi kendisini göz hapsine almaktan ileriye gidemiyordu." Bir başka romanında da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, 145. sayfada şu cümleyi okuyoruz: "Bunları hatırlar hatırlamaz, oraya, kahveye, az çok benden başka türlü yaşayanların, kendilerini hiç olmazsa benim gibi göz hapsinde tutmayan insanların arasına gidiyordum." Bir karikatüristin daha önce çizdiği bir karikatürdeki çizgileri tekrarladığını düşünün; Tanpınar'ın bu tutumu onu hatırlatmıyor mu? Oysa sanatçı, yalnız başkalarından değil, kendinden de "intihal" yapmaz.)

Şairane ve süslü söz etmek merakı roman kişilerinin konuşmalarına da zarar veriyor. Büsbütün ayrı bir kişilikte olan Suad bile, bir bakıyorsunuz, "Bir çingene bize çiftenârasıyla gül yüzlü fecri gecenin içinden yavaş yavaş tulumbadan su çeker gibi çekti," deyivermiş! (s. 259) Mümtaz, "Aşk... Hayatın gülümseyen yüzü" mü dedi, Nuran'ın cevabı "Ayın çamaşırları yıkanıyor"dur (s. 168). Bütün roman kişilerini aynı biçimde konuşturmak, Kemal Tahir'de olduğu gibi, Tanpınar'da da hemen göze çarpan bir kusur.

Bir de "felsefe yapmak" ya da "büyük lâf etmek" merakı var Tanpınar'ın, felâket! Öyle cümleleri var ki okurken insanın tüyleri diken diken oluyor. Sözgelimi güvercinleri anlatırken, "Oburluklarına, insan sevgisini fazla istismar etmelerine rağmen, güzel şeylerdi. Bilhassa insana itimat etmeleriyle güzeldiler" mi dedi, bırakmıyor burada, roman için gerekli bu iki satırdan sonra şu gereksiz dokuz satırı yazmaktan alamıyor kendini: "İnsanoğlu böyleydi; kendisine emniyet

edilmesinden hoşlanırdı. Bu onu hayatın efendisi, büyük ve tek yapıcısı vasıflarında içten doyuran duygu idi. Kısa ve ıstıraplı ömrüne, budalalığına ve hodbinliğine rağmen bu sakat ve eksik doğmuş Tanrı bu emniyeti kendisi için tek ibadet bilirdi. Buna rağmen onu yalancı çıkarmaktan da hoşlanırdı. Çünkü değişmesini, kendisini ayrı ayrı anlarda, vaziyetlerde idrak etmesini de severdi. Çünkü hodbindi; çünkü içindeki konuşma bir taraflı değildi." (s. 40) Ben de "Adanalı Arif" gibi söyleyeyim: "İyi mi efendi?" - Örnekleri istediğiniz kadar artırabilirsiniz.

Öyle sanıyorum Tanpınar da bu zaafının farkındaydı. 62. sayfadaki "nizamsız düşünceler" sözü; Suad'ın mektubunda Mümtaz'a "o acaip üslûbunla" (s. 312) diye çıkışması; Mümtaz'ın, çıldırmak üzereyken, Suad'ın hayaline "Bırak bu mânâsız benzetmeleri... Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın?" (s. 353) dedirtmesi, bir bakıma, Tanpınar'ın özeleştirisi olarak alınabilir.

Ayrıntıları seviyor Tanpınar ve alabildiğine ustaca kullanıyor. Müthiş bir "göz"ü var Tanpınar'ın. Romanın bir yerinde "pencereden bir fütürist tablo gibi sade göz, sade kulak ve tecessüs, yahut arzulu kadın başları uzanıyor," der. (s. 26) Tanpınar "bir fütürist tablo gibi" diyor; sinemanın böylesine yaygınlık kazandığı günümüzde yaşasaydı "ayrıntı çekimi" derdi, sanıyorum. Çünkü, *Huzur*'u okurken, Tanpınar'ı yazı yazarken değil de hep elinde kamera çalışırken düşündüm; dikkati özellikle "ayrıntı çekimi"ne yönelik bir sinemacı...

Tanpınar'ın kullandığı ayrıntılar, romanını zenginleştirici, gerçeklik atmosferini yoğunlaştıran, çağrışım ve anlatım güçleri olan ayrıntılar. Ama bazen, ayrıntı düşkünlüğü yüzünden, anlattığı kişinin o andaki ruhsal durumunu unuttuğu da olmuyor değil. Sözgelimi, Mümtaz, hasta bakıcı aramak için gittiği bir evden bu evde öğrendiği "aile faciası"nı düşünerek çıkarken, bir iki satır aşağıda Tanpınar Mümtaz'a şu gözlemi yaptırmaktan kendini alamaz: "(Evin) Dışardan dökülmüş boyasına rağmen ne kadar itinalı yapıldığı görülüyordu. Pencere kenarları, cumbalar, çatı, hep inceden inceye yontulmuştu. İki yandan beş ayak merdivenle kapısına çıkılıyordu..." (s. 17) Bir "aile faciası" ile üzgün bir kişi, öyle sanıyorum, o anda pek farkına varamaz bu ayrıntıların!

Tanpınar kadınları da büyük bir ustalıkla anlatıyor; hem ruhsal çözümlemelerde o büyük ustalığını sürdürüyor, hem kadınların dış görünüşlerini anlatmakta. Tanpınar'ın kadın giyimi konusundaki dikkatini hiçbir "erkek romancı"mızda görmedim (Bkz. s. 63, 103, 110, 131).

* * *

Tanpınar'ın roman kişilerinin ağzından açıkladığı sosyal görüşleri üzerinde topluca durmak istiyorum.

Tanpınar'ın roman kişileri aydınlar (İhsan lisede tarih öğretmenidir, Mümtaz Edebiyat Fakültesi'nde asistandır), eski konaklardan, yalılardan kalan dö-

küntülerdir; büyük şehrin yalnızlığı içinde yaşayan insan tekleridir; halkla en küçük bir ilişkileri yoktur. Halktan kişiler, romana, Mümtaz'ı sandalla gezdirmek için girebilirler ancak. Mümtaz'ın gözünde halk "Hayatlarını, hiçbir zaman öğrenemeyeceği insanlardı." (s. 309) Bunun için, onları tanımak yerine onlara gönlünce biçimler vermeyi yeğler: "O (Mümtaz) bütün başları Hayyam'ın anlattığı testici gibi eline alıyor, içten ve dıştan işliyor, çizgilerini değiştiriyor, boyuyor, vernik, cilâ sürüyor, gözleri dalgın, dudakları daha yumuşak yapıyor, gözlere hasretten, ümitten yepyeni ışıklar koyuyordu." (s. 105) İhsan da halktan uzaklığının farkındadır, "Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız," der. (s. 275) Eklemek gerek: Halk türküleri dinlerken söyler bunu!

Ne var ki bu çevrenin 1937-1938 yıllarında yaşadığını, düşündüğünü, tartıştığını unutmamak gerek.

Huzur'da, Cumhuriyet aydınları, yaşama koşullarının değiştirilmesi yolunda Cumhuriyet döneminin uğradığı başarısızlıklar karşısında, bu başarısızlıkların nedenlerini tartışıyorlar, bir çıkış yolu arıyorlar. İhsan, "Yeniye başından itibaren bizim olmadığı için şüphe ile, eskiye eski olduğu için işe yaramaz gözüyle bakıyoruz," der (s. 223); "Yeni" dediği "Batı", "Eski" dediği "Doğu", daha doğrusu "kendi geçmişimiz"dir. İhsan, "Ne yapmalı?" sorusuna, "Zaten yapılacak şeyin ne olduğunu bilsem burada sizinle konuşmam," der, ama, çözüm yolları önermekten de geri kalmaz. İhsan'a göre çözüm yolu ikidir: 1) "Evvelâ insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar... 2) Mâzîyi ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terkibin içine ister istemez sokacağız." (s. 227) Gene İhsan'ın bir düşüncesi: "Tabiî şekilde ihtilâl, halkın veya hayatın, devleti geride bırakmasıyla olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde." (s. 293).

Görülüyor ki İhsan toplumun bağımsız bireyleri olarak bakıyor insanlara. Su nelerden meydana gelir? Oksijen ve hidrojenden. Toplum? İnsanlardan. Budur İhsan'ın topluma ve insana bakışı. Bunun için insanlar arasında sadece "hayat standardı" farkı görüyor. Hayatın ve halkın "devlet"e yetişmek zorunda olduğunu söylemesi de çok ilginç.

Tanpınar'ın Doğu-Batı bileşimi adı altında yapmaya çalıştığı şey, geçmişimizi toptan yadsıyan küçük burjuva bürokrat görüşü ile geçmişin kültürünü tanımış ve şevmiş, "kökü mâzîde olan âtî" (Yahya Kemal) olmak isteyen aydının görüşünü uzlaştırmaya çalışmak gibi görünüyor ilk bakışta. Ama "uzlaştırmak" bile denemez buna; küçük burjuva bürokrat görüşünün özüne hiç dokunmadan, bu görüşün halkı yönetimin dışında bir "nesne" gibi gören anlayışını olduğu gibi alarak, sosyal sınıfların varlığını yadsıyan görüşünü olduğu gibi alarak,

"devlet"i küçük burjuva bürokratıyla özdeşleştiren görüşünü olduğu gibi alarak, "mâzî"yi bu görüşe bir pudra gibi, bir allık gibi sürmek, böylece bu görüşü (Türkiye gerçeklerini görebilmek ve doğru düşünebilmek için yanılgıları ve gerçek niteliği gösterilerek tarihin çöp kutusuna atılması gereken bu görüşü) daha sevimli hale getirmek çabasına girişmek... Nesnel açıdan değerlendirince, Tanpınar'ın yaptığının bundan başka bir şey olmadığı görülüyor. (Tanpınar'ın 1942-46 yıllarında C.H.P. milletvekili olduğunu hatırlayalım!) Tanpınar, bir ekonomik kalkınma meselemiz olduğunu biliyor, ama ekonomik kalkınmanın sadece teknik-ekonomik bir mesele olmadığını, her şeyden önce bir siyasî iktidar meselesi olduğunu ve bu iktidarın iç sosyal güçlerle ve dünya ile ilişkilerini anlamaktan çok uzak. Bunun için de, genellikle, meseleleri "baş aşağı" koyuyor; temeldeki bozuklukların yüzeydeki belirtilerine gene yüzeysel (daha doğrusu üst-yapısal) çözüm yolları arıyor. Ve bu çözüm yollarını da sadece sohbetler içinde arıyor; memleketin bunca meselesini tartışan aydınların en küçük bir eyleme niyetleri yoktur. Mümtaz, "dünyayı ıslaha kalkmamayı" (s. 113) bir erdem olarak görür; böylesi insanlar "nefislerine sadık olarak yaşamanın sırrını bulmuşlar. Öbürleri[2] kendilerini aldatıyorlar gibi geliyor bana..." der. (s. 113).

Bir romanda bir mesele konmak isteniyorsa, bu meselenin doğru konması bile başlı başına önemli bir şeydir; çözüm yanlış olabilir, o başka mesele. Ama Tanpınar, meseleleri, çözmek bir yana, doğru da koyamıyor. Bunun için o sayfalar boyu tartışmalardan bizde kalan tek şey şu oluyor: Cumhuriyet aydınlarının Cumhuriyet döneminin başarısızlıkları karşısında soyut düşünce düzeyinde kalan tedirginlikleri, tepkileri, arayışları, "huzur"suzlukları... Ama bu tedirginliklerin, bu arayışların bir "kaçış"la içiçe olduğu da pek açık: Tarihe kaçış, musikiye kaçış, İstanbul'un güzelliklerine kaçış...

* * *

Sosyal özü bakımından yetersizliklerine, Tanpınar'ın süslü cümle yapmak merakına, büyük laf etmek tutkusuna rağmen *Huzur*'u seviyorsam, bu, Mümtaz'la Nuran'ın büyük bir sanat gücüyle anlatılan o unutulmaz aşklarının etkisinden olsa gerek diyorum. Bir de şehir romanını, aydın roman kahramanlarını özlemenin etkisi olabilir. Şu içinde yaşadığımız "huzur"suz dönemde, "aşkı bu kötü dünyamızda tek kurtarıcı" (s. 201) sayan bir romanı okumanın acaba bize farkında olmak istemediğimiz bir "kaçış" (geçici de olsa) sağlamasının da payı yok mu diye de düşünmüyor değilim...

Gene de, hemen hemen, her akşam üstü yürüyerek geçtiğim Köprü'den, şimdi, Tanpınar'ın o çok sevdiği Üsküdar'ın sisli ışıklarını seyrederek geçerken, Mümtaz'la Nuran'ın o mutlu yazını, hayatlarının o bir "mısra-ı berceste"ye ben-

2 Yani dünyayı ıslaha kalkanlar. (F.N.)

zeyen mevsimini düşünüyor ve Ehrenburg'un yıllarca önce okuduğum bir romanından bende yaşayan tek cümleyi hatırlıyorum: "Benim sana rastlamam gökyüzünde bir yıldızın bir başka yıldıza rastlaması kadar güçtü; kaybetmek için mi buldum ben seni..." Ve bir şeyleri yitirmiş olmanın acısıyla bir şeylerin bulanık özleminin birbirine karıştığı bu akşam saatlerinde, "içmek"le "okumak" arasında seçme yapmanın alabildiğine güçleştiği bu saatlerde, hep Ahmet Muhip'in nicedir aklıma gelmeyen iki dizesini tekrarlıyorum:

Aşklar uçup gitmiş olmalı bir yazla
Halay çeken kızlar misali kolkola

(*Yeni Dergi*, sayı 102, Mart 1973, s. 22-37).

TANPINAR ÜZERİNE NOTLAR

Selâhattin Hilâv

"İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal
programı istiyor."
Huzur, s. 155.

Kültürlerin Çatışması ve İdeoloji[1]

I

Ahmet Hamdi Tanpınar, batı-doğu sorununu derinlemesine yaşayan ve düşünen bir yazar. Batı-doğu çatışması içinde, Türk toplumunun yüz elli yıldır yaşadığı bunalım, maddî-manevî değer kargaşası ve kültür kaybı, Tanpınar'ın biricik konusu. Ama işin ilgi çeken yanı, Tanpınar'ın birçok Türk yazar ve düşünüründen farklı olarak kolay bir çözüm yolunu benimsemeyişi. Tanpınar, kapitalizmin darbesi altında ufalanan geleneksel Asyaî-Osmanlı-Türk toplumunun maddî ve manevî parçalanışına, bir kültür yokluğuna mahkûm oluşuna çare ararken, yıllardır ileri sürülen ve genellikle kabul edilen ideolojik reçetelere kanmıyor. Tanpınar'ı bu reçeteler açısından değerlendirecek olursak, kaybolmuş bir dünyanın özlemini çeken, geçmişe dönük ve kötümser bir yazar olarak görmemiz mümkündür. Hattâ anlamları üzerinde, ancak resmî ve ideolojik görüşün elverdiği ölçüde düşünmek şartıyla (yani eleştirici ve bilimsel düşünceyi bir yana atarak) "sağcı" ve "gerici' kelimelerine sarılıp, Tanpınar'ın "sağcı" ve "gerici" bir yazar olduğunu da söyleyebiliriz. Ama böyle bir iddia, yalınkat bir değerlendirme olmaktan kurtulamaz. Eserlerinin kendilerini bize açan dolaysız ve somut varlığına yaklaşmayı; teke tek hesaplaşmayı göze alırsak ve kalıp düşünce-

---

1 "İdeoloji" deyince, tarih ve toplum hakkında ileri sürülen, kitaplarda kalmayıp yaygınlaşarak günlük ve somut bir gerçek haline gelen, kişilerin bilincine yerleşen ve onların dünya görüşüyle duygu hayatını şu ya da bu biçime sokan, belirleyen, ama bilimsel olmayan bütün görüşleri,

lerden kurtulursak, bu "sağcılığın" ve "gericiliğin" altında, Türk toplumunun içine düştüğü bunalımı sonuna kadar yaşayan, düşünen, eşsiz bir tarzda dile getiren ve doğru çözüm yollarını sezen Tanpınar'ın güçlü sanatıyla ve akılcı iyimserliğiyle karşılaşırız (bu özelliklerin, şiirlerinden çok romanlarında, denemelerinde ve incelemelerinde görüldüğünü belirtmek gerekir).

II

Resmî ideolojik görüş, maddî şartlara yani ekonomik ve sosyal şartlara dokunmadan, Türk toplumunun doğu medeniyetinden batı medeniyetine kolayca geçeceğini ileri sürer.

Bu amacı gerçekleştirmek için, emir vererek ve otoriteyi seferber ederek üstyapıda değişiklikler yapmaya kalkışmanın yeterli olduğunu sanır. Resmî ideolojik görüş açısından, insan, belli bir toplumda ve belli maddî şartlar içinde yaşayan, bu maddî şartların oluşturduğu manevî bir dünyaya organik olarak bağlı bulunan bir fert değildir; emir yoluyla veya taklit mekanizmasıyla dünyasını değiştirebilecek bir makina-insandır.

Oysa iş bu kadar basit değil. Bizde görüldüğü gibi, büyük kültür ikilikleri ve yırtılışları söz konusu olduğu zaman, geçmişle, her açıdan hesaplaşmak gerek. Yani hem maddî (ekonomik) şartlar hem de manevî değerler bakımından bir hesaplaşmaya ve aşma hareketine girişmek zorunlu.

"Debussy'i, Wagner'i sevmek ve Mâhur Besteyi yaşamak, bu bizim talihimizdi," diyor Tanpınar. (H. s. 127).[2] Bu ikiliğin köklü bir atılışla ve bir sentezle

---

kast ediyorum. Sözgelimi, ülkemizde, yüz elli yıldır geçerli ve yaygın olan ideoloji, idealist bir dünya görüşüne dayanır (zaten, ideolojilerin temel özelliği idealist bir felsefe üzerinde temellenmesidir). Bu görüş, toplumumuzun içinde bulunduğu bunalıma, "ahlâk"ın ya da "eğitim"in daha iyi hale getirilmesiyle çözüm yolu bulunacağını ileri sürer. Ya da dinî taassup ortadan kalktığı zaman çağdaş uygarlık düzeyine ulaşacağımızı savunur. Ama dinî taassubun ortadan kalkmasının yani "laiklik"in gerçekleşmesinin ekonomik şartlardaki köklü bir değişiklikle değil, fikir, hukuk ve idare plânında gerçekleştirilecek tedbirlerle sağlanabileceğini söyler. Laikliğin gerçekleşmesi, şüphesiz ki, toplumun ileriye dönük gelişmesinde aşılması zorunlu bir uğraktır. İdeolojik görüş, laikliğin (aynı zamanda ahlâkın, eğitimin, vb.) üzerinde dururken, bu açıdan, haklıdır; ama, laikliğin sadece fikir planında, yani ekonomik şartlara dokunulmadan gerçekleşeceğini ileri sürerken haksızdır. Kısmî bir hakikat üzerinde ısrar edilirse, yanılmaya düşmek ve düşürmek kaçınılmaz bir sonuçtur. Laikliğin, ahlâkın ya da eğitimin önemi, ancak, bütünsel (totale) bir görüşte, yani tarih, ekonomi ve toplum gerçeklerinin organik birliği içinde ele alınırsa bilimsel bir değer taşır. Demek ki ideoloji, tarih ve toplum konusunda ileri sürülen bütün görüşleri kapsayan bir kavram değil, bu konudaki bilimsel olmayan bütün görüşleri kapsayan bir kavramdır. Buna karşılık, tarih ve topluma ilişkin hiç bir bilimsel görüş (aslında, bu konuda bir tek bilimsel görüş vardır), ideoloji değildir. "Tanpınar üzerine notlar" okunurken bu ayrımın önemle gözönünde tutulması gerekir.

2 *Huzur* "H", *Edebiyat Üzerine Makaleler* "M", Beş *Şehir* "B", *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* "S" olarak gösterildi.

aşılmadığı her yerde kültür yokluğuyla, taklitle, içi boşalmış bir dünyayla ve bu dünyanın insanlarıyla karşılaşmak kaçınılmaz bir şey. Tanpınar, kültür yokluğunun, yani sentez eksikliğinin; taklitten doğan zavallılığın özünü yakalamış. Yakın tarihimizin Tanzimat ve İkinci Meşrutiyet gibi en önemli tarihî olaylarındaki bu eksikliği ve taklitçiliği; kişilerde ete kemiğe bürünmüş olarak, yani romancının gerçek ödevi olan somutlamalarla ve ayrıntılarla vererek eleştiriyor:

"Tevfik Bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimattı.

"Onun rahatlığı, kayıtsızlığı, çalınmış neşesiyle yaşıyordu. Yaşar Bey daha ziyade, İkinci Meşrutiyetti; onun huzursuzlukları ile doluydu. Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yerini bir dalganın yerini bir başkasının alışı gibi dolduran silkinişleri, hülâsa en coşkun heyecanla hiç kımıldamaya imkân bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardı." (H. s. 142).

- Ebuzziya merhum, bizim gençliğimizde bir takvim çıkarırdı. Bilmezsiniz ne acayip şeydi. Frenkçeden tercüme yemekler, Beyoğlu lokantalarından satın alınmış âriyet reçetelerle doluydu. İki üç nüshasını görünce hiddetimden çıldırdım." (H. s. 141).

"Tanzimat mimarisinin zevksizliği." (B. s. 185).

Ekonominin ve Üretimin Önemi

"Senin dediklerini anlamıyor değilim; sen, içtimaî (toplumsal) bir mücadelenin getireceği değişikliği istiyorsun. Bu, istediğin zaman olacak şey değildir. Ona varabilmek için aradan bir sürü perdenin, engelin kalkması lâzım. İmparatorluğun (Osmanlı İmparatorluğunun) dayandığı iktisat sistemi değişmeli. Sonra, bu değişmenin getireceği halk tenevvürü (aydınlanması) senin istediğini yapar. Halktaki hak fikri değişir, mücadele başlar. Fakat bu zamanla, merhalelerle olacak şeydir."

Mâhur Beste, Ülkü Mecmuası, (17. tefrika).

I

Tanpınar'a göre, kültür ikiliğinin ve yırtılışının aşılması, yeni bir yaşama ve değer sisteminin getirilmesi, yani gerçek bir sentezin yapılması sadece fikir plânında ve manevî dünyada gerçekleşecek bir şey değil. Tanpınar, üstyapıyla ilişkili bu sorunların altında maddî şartların ve üretimin yattığını sezmiş.

Ancak üretimin, yeni çalışma şartlarının ve bunlardan doğacak bir yaşama şeklinin, bu ikiliği, çatışmayı, yırtılışı ve taklidi aşabileceğini açıkça söylüyor:

"Sonra senin iyi dispanserler, hastaneler dediğin şeyler kolay iş değil. Hepsi, arkalarından tam bir istihsal, refaha yakın bir hayat, çalışma hızının, yalnız onun getirebileceği bir ahlâk ister. Benim şartların değişmesi dediğim de budur." (H. s. 173). "Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mâzi artığı halinden çıkarmak." (H. s. 155). "İnsanlar çalışırken ne kadar mesut oluyorlar. Yaratmanın hızı, onları içlerinden kavrayıp kurduğu zaman bu ölüm makinesi ne güzel, ne temiz bir ahenkle işliyor... Hiç bir şey kendi alınteri kadar insanı tatmin edemez. Çalışan insan, kendi varlığında hüküm süren bir ahengi bütün kâinata nakleder. Hayatın biricik nizamı, bu ahengin kendisi olmalıdır... Ona (milletimize), içinde kendisini gerçekleştirecek büyük, planlı bir iş hayatını açmak lâzım. (B. s. 65-66).

II

Üretim, emek ve ekonomik şartlar Tanpınar'ın gözünde manevî dünyanın yaratıcı ve aşıcı bir şekilde yenilenmesinin, senteze ulaşmasının temelinde bulunan gerçekler. Yazar ileriye dönük düşüncelerinde kullandığı bu kavramları, geçmiş olayları açıklarken de birer ilke olarak ele alıyor ve uyguluyor. Erzurum'dan söz ederken "servetin ve çalışmanın bulunduğu yerde içtimaî nizam kendiliğinden doğar" dedikten sonra, ahîliğin ve zanaatkâr zümresinin bu şehrin hayatında oynadığı önemli rol üzerinde duruyor.

Tanpınar'ı şiirlerinden tanıyan, bu yazarı; "sağcıların" iddialarına ve "ilericiler"in suçlayıcı sükûtuna dayanarak değerlendirmek zorunda kalan okur bakımından bu açıklamaların şaşırtıcı olduğunu biliyorum. Ama yazarımızın romanlarındaki ve fikir yazılarındaki hakikat gerçekten şaşırtıcı. Nitekim, Tanpınar, İstanbul'un eski hayatını ve bu hayatın değişikliğe uğrayışını da, üretim, zanaatkârlık, dünya ticareti, vb. gibi ekonomik ve sosyal kavramları kullanarak açıklıyor:

"...İstanbul gerektiği gibi düzenlenmesi zaman isteyen bir istihsal hayatıyla geçinmeye başladı. Kısacası, büyük müstehliklerin şehri, küçük müstahsilin şehri oldu. Yarınki İstanbul, bu istihsalin şartlarına, şekillerine bağlıdır." (B. s.149).

"Bu terkibin arkasında Müslümanlık ve imparatorluk müessesesi bu iki mihveri de kendi zaruretlerinin çarkında döndüren bir iktisadî şartlar bütünü vardı." (B. s. 150).

"Bir yandan iktisadî şartların değişmesi, öbür yandan bu zevkin kalmaması, dışarıdan gelen bir yığın yeni modanın ve hasretin her gün bizi birbirimizden ayırması..." (B. s. 157).

Tanpınar'ın Osmanlı İmparatorluğunda servet birikiminin Batıda görüldüğü gibi gerçekleşmediğini açıklarken şunları söylemesi de ilgi çekici: "Ölen ve-

ya öldürülen devlet adamlarının mallarına el koyma usulü yüzünden servet bir türlü toplanamıyordu." (B. s. 196). Bu açıklama, Engels'in şu sözlerine şaşılacak derecede uygun düşüyor: "Gerçekten de, tıpkı bütün öteki doğu egemenlikleri gibi, Türk egemenliği de, kapitalist toplumla uzlaşmayaeak bir şeydir. Çünkü elde edilen artık-değeri, zorba-valilerin ve gözü doymaz paşaların pençesinden kurtarmak imkânsızdır. Burada, burjuva mülkiyetinin ilk temel şartının, yani tüeearın ve malının emniyet altında bulunmasının söz konusu olmadığını görüyoruz." (*Neue Zeit*'de 1890'da yayınlanan "Das Auswartige Politik des russichen Zarentum" adlı makaleden). Bu arada, Osmanlı İmparatorluğu'nda mal ve mülkün en sonunda, zorba-valiler ve gözü doymaz paşalar tarafından değil merkezî yönetim tarafından alındığını belirtmek gerekir. Engels, temel bir olguyu doğru olarak gözlediği halde ayrıntıda yanılmış.

Batı İle Doğu'nun Temel Farkı

I

Tanpınar, Batı ile Doğu arasındaki farkın temellerine inmeye, bu farkın en genel belirlenimlerini (determinasyonlarını) bulmaya da çalışmış. "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" adlı yazısı bu açıdan ilgi çekiei (M. s. 132). Yazar, iki medeniyet arasındaki genel ve temel farkı, bizde eskiden beri yapıldığı gibi zihniyetin özdeş olmayışına, doğunun tembelliğine ve boyun eğişine; batının çalışkanlığına ve atılganlığına bağlamıyor.

Daha doğrusu, bunların birer sonuç olduğunu biliyor ve altlarındaki belirleyiei nedenlere inmeye çalışıyor. Tanpınar'ın ana görüşlerini açıklaması ve eserinin anlaşılması bakımından bir çeşit anahtar ödevi gördüğü için bu yazı çok önemli.

Yazar, Batı ile Doğu arasındaki farkı, insanın dış dünya karşısındaki tavrı ve faaliyeti; bu dünyayı değişikliğe uğratış tarzı açısından yani maddî (ekonomik) ilişkiler açısından ele alıyor. "Eşyaya tasarruf ediş" (bu sözü kullanan Tanpınar'dır) tarzının, bu iki medeniyet arasındaki farkı açıkladığını söylüyor. Tanpınar'a göre, "denebilir ki, Şark eşyaya aneak umumî şekilde tasarruf eder. Hattâ bazan onu tabiattan sanki ödünç alır." Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: Tanpınar için, insan oğlunun, dünyayı kendinin malı haline getirmesi, ona tasarruf etmesi ve bu amaeı sağlamak için gösterdiği etkinlik, yani ekonomik çaba ve hareadığı emek; kısacası, insanoğlunun "pratik"i, büyük önem taşıyor. Böyleee, Tanpınar'ın, ünlü "praksis" kavramına ilkel ve bulanık bir şekilde de olsa yaklaştığını görüyoruz. Tanpınar, özne ile nesne arasında "tasarruf" ediş yani praksis açısından mevcut olan farkı, iki uygarlık (Batı ve Doğu) arasındaki fark olarak görüyor. Doğu, bu praksis açısından geri kalmış, oysa Batı çok gelişmiş ve hem ayrıntılara giren, hem de derine inen bir tasarruf tarzına ulaşmış. Tanpınar, sos-

yal ve tarihî gelişimi, praksisin gelişme aşamalarına bağlı olarak açıklayan bilimsel görüşe yaklaşıyor. Edebiyat alanında, insanî dünyaya (insanın duygu ve düşünce dünyasına) tasarruf edişte, ayrıntıya ve derine inmeyişin sonucu olarak, Doğu ve Batı hikâyeciliği (ve genellikle roman) arasında köklü bir fark olduğunu söyleyerek iki medeniyet çeşidiyle ilgili genel düşüncelerini özel bir alana yani edebiyata da uyguluyor.

Tanpınar'a göre, insanî dünyaya derinlemesine tasarruf edemeyen Doğu, zaman ve mekândan sıyrılan; ayrıntıya ve somuta inemeyen bir hikâye (aynı zamanda roman - eğer Doğu'da roman söz konusuysa) ortaya koymakla yetinmiştir. (Bu görüşü, yüzyıllarca önce Japonya'da yazılmış ve roman türünün ilk örneği olarak kabul edilen *"Prens Genji"*; *"Makamat"*; *"Binbir Gece Masalları"* gibi yakın-doğu ürünleri; *"Satyricon"* gibi Lâtin klâsikleri ve çok daha yeni olmasına rağmen bizdeki *"Hikâye-i Tayyarzâde"* ya da *"Muhayyelât"* gibi eserlerle karşılaştırarak irdelemek gerekir). Batı ise tasarruf tarzının farklı oluşundan ötürü, somuta inen, ayrıntıya önem veren, tek tek varlıkların yani tikelin üzerinde duran, kişinin bilincinde ve içebakış yönteminde kaynağını bulan hikâye türüne (ve tabiî romana) ulaşmıştır. Tanpınar'ın ileri sürdüğü görüşün doğruluğu üzerinde tartışılsa bile (üstelik bu görüş, kapsayıcı ve eleştirici bir araştırma yapılmadıkça, ilk ağızda doğru görünmektedir), genel düşünceleri ile özel bir konu hakkındaki ileri-sürüşleri arasında, bizde pek rastlanmayan mantıkî bir ilke-sonuç ilişkisi kurmuş olduğunu kabul etmek gerekir.

Çatışma ve Aşma

"Ne şarka, ne garba, ne falana feşmekâna bağlıyım;
bize bağlıyım"
Mâhur Beste, *Ülkü Mecmuası* (17. tefrika)

İki ayrı dünyanın yani Batı ile Doğu'nun, yeni ile eskinin çatıştığı yerde, bunlardan sadece birini seçerek çözüm yolu bulunacağına inanmıyor Tanpınar. Yeni bir yaşama tarzının, dolgun ve anlamlı bir hayatın, sadece geçmişe ve değerlerine dönüşle ya da sadece yeninin yüzeyinde kalan bir taklitle değil, ekonomik ve sosyal şartların köklü bir değişime uğratılmasıyla; manevî dünyanın ve kültürün, eski ve yeni unsurları kapsayan bir senteze ulaştırılmasıyla mümkün olacağını ileri sürüyor. Bu, Tanpınar'ın, üzerinde önemle durduğu ve çeşitli şekillerde dile getirdiği "aşma" (Almanca: Aufhebung, Fransızca: dépassement) fikridir. Yani, ister ekonomik ve sosyal hayatta, ister fert ve kültür dünyasında olsun, gerçek yeniliğin, ancak eskiye dayanarak, onu hem olumsuzlayıp (inkâr edip) hem içinde eriterek yüksek bir düzeye çıkarması şartıyla, yani diyalektik bir süreçle gerçekleşebileceğini düşünüyor. Bundan ötürü, Tanpınar, eskiyi

sadece bozan ve onu aşmadan aldatıcı ve yalınkat yenilikler getirmeye yönelen çabaları şu sözleriyle haklı olarak eleştiriyor: "Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskilerini bozmak neye yarar." (H. s. 172). Ama yukarda belirtmeye çalıştığım gibi, Tanpınar, sadece eskinin içinde kalmıyor; onun yaratıcı unsurlarının daha yüksek bir düzeye nasıl çıkarılacağını, nasıl yaşatılabileceğini araştırırken şöyle diyor:

"Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler araştırıyorum. Onları değerlendiriyorum." (H. s. 156).

"Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mâzisinden alıyor." (H. s. 155).

Toplum karşısında ferdin ayrı düşüşü üzerinde durduktan sonra bu ferdin gerçek kimliğini kazanmasını sağlayacak yolu da Tanpınar şöyle açıklıyor: "Bunlar, sonu cemiyete dayanan realiteler olsa bile, bizi kendimizi inkâra değil, şartları değiştirmeye götürmelidir." (H. s. 39).

Sınıf Sorunu

I

Ekonomik ve sosyal şartlara verdiği öneme, maddeci bir tarih ve kültür felsefesine yaklaşmasına rağmen, Tanpınar'ın tam anlamıyla bilimsel bir görüşe ulaştığı; düşüncesiyle, duygu dünyası ve sanatı arasında sağlam bir tutarlılık bulunduğu söylenemez. Bunun belli başlı nedenlerinden biri, Tanpınar'ın iyice yaklaştığı tarih ve toplum felsefesini gerektiği gibi derinleştirip geliştirememesidir. Bu eksiklik, Tanpınar'ın en genel felsefi görüşleri ile (ilerde göreceğiz), tarih, toplum ve estetik alanındaki görüşleri arasında organik bağın ve sağlam bir mantık birliğinin ortaya çıkmasını engellemiştir.

Ama bu kusur, Tanpınar'ın başarılı romanlar yazmasına (özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi) engel olmamıştır. Bilimsel bir dünya görüşü, şüphesiz ki, sanatçının yaratışında, olumlu sonuçlar almasını sağlayan önemli etkenlerden biridir. Ama bilimsel görüşten yoksun olan bir sanatçının mutlaka kötü eserler vereceği söylenemez (bunun klâsik örneği, gelmiş geçmiş en büyük romancılar arasından yer alan "Katolik", "Kralcı" ve gerici Balzac'tır. Toplum olayları hakkında bilimsel ve berrak bir düşüncesi olmayan Proust'u, Joyce'u, Kafka'yı, Musil'i ve çağdaş Batı dünyasının birçok ünlü romancısını da bu arada sayabiliriz.) Benim burada üzerinde durmak istediğim nokta, Tanpınar'ın, üretim kavramına önem verdiği halde, "üretim tarzı" kavramına yaklaşamaması ve toplum kavramı üzerinde durduğu halde, "sınıf" kavramına ulaşamamasıdır. Tanpınar'ın böyle bir "kavram derinleştirmesini ve inceltmesini" başaramayışının nedenlerini, kişisel özelliklerinden çok, içine düşmüş olduğu siyasi çev-

rede ve resmî ideolojinin zorlayıcı etkilerinde aramak gerektiğini sanıyorum. Ama durum ne olursa olsun, sonuç değişmiyor. Üretim kavramına çok yaklaştığı halde, Tanpınar, genel "ekonomik şartlar" kavramından, global ve soyut "üretim" fikrinden kurtulamıyor. Bu kavramların altında yatan ve onları soyutluktan kurtararak özel gerçeklerin anlaşılmasını sağlayacak olan "üretim tarzı" kavramına ulaşamıyor. Aynı şekilde, toplumu sınıflar ve çatışmalar olarak değil, genel ve soyut bir "imparatorluk", bir "devlet" ya da bir "millet" olarak görüyor. Tanpınar'ın böylece "ortada" kalışı, onun romanlarında, dozları farklı olmakla birlikte, hemen her zaman kaynaşmış halde bulunan "kaçış" ve "mizah" (güldürmeyi değil, eleştirmeyi ve düşündürmeyi amaç edinen mizah) unsurlarının varlığını açıklayabilir. Tanpınar, sınıf sorununu göremediği için, temel varlık felsefesinin (Tanpınar'ın varlık felsefesi tabiatçı bir panteizmdir) gerektirdiği bütün iyimserliğe rağmen, toplum gerçekleri karşısında tam anlamıyla savaşkan ve devrimci bir tavır benimseyememiş; Batıda, romantiklerde ya da çağdaş romancılarda görülen bir "öznellik" (sübjektivite) ve "kaçış" edebiyatına yönelmiştir. Ama yine romantiklerde ve Batılı çağdaş romancılarda (Kafka, Joyce, Musil) görüldüğü gibi, etkili bir mizah ve eleştirmeyi de gerçekleştirmekten geri kalmamıştır. (Bu özellik, yazarın belki de en başarılı eseri olan "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*"nde açıkça ortaya çıkar. Fransızların çok sevdikleri ve sık sık kullandıkları külyutmazlık - lucidité - kavramı açısından ve ayrıca resmî ideolojinin ötesine geçip, kendinin bilincine ulaşmak, dünyaya mizah duygusu açısından bakma ve eleştirme konusunda Tanpınar kadar başarı göstermiş Türk yazarlarının sayısı iki ya da üçü geçmez.)

II

Ne var ki, Tanpınar'ın sınıf sorunu diye bir şey bilemediğini söylemek de pek doğru değil. Sadece, yazarımızın, bu kavramı, fikir ve sanat dünyasına temel taşı yapacak kadar geliştirmemiş olduğunu ileri sürebiliriz. Nitekim, "Bizde Roman" adlı yazısında, Tanpınar, herhalde, tam anlamıyla sosyal ve felsefî bir konuya dokunmak zorunda kaldığı için olacak, "sınıf" kavramını kullanmak uyanıklığını göstererek şöyle diyor: "Benim görebildiğim ikinci mesele, sınıf meselesidir. Bizde sınıfların vazıh ve kat'î şekilde mevcut olmaması, münevveri ayrı bir sınıf haline getirmektedir ki, Türk romancısı muayyen bir hayat adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor. Ve bu bizde pek fazla olmadığı için umumi hayata istikamet veren fikirlerin içinde kalıyor. Meşrutiyet'ten beri edebiyat, umumî hayatın peşindedir; halbuki başka memleketlerde umumî hayat, edebiyatı güçlükle takip eder." (M. s. 39). Tanpınar, geniş kültürü ve derin sezgisiyle, bizde sınıfların (özellikle geçmişte) taşıdığı ayırt edici vasıfları çok iyi görmüş. Sınıfların "vazıh" (açık) ve "katî" (kesin) bir şekilde mevcut olmamasının ve bu durumdan ötürü özellikle yazarın ve genellikle aydının ne idüğü belirsiz bir

zümre halinde kalmasının üzerinde haklı olarak duruyor. Geleneksel Anadolu-Türk toplumunda sınıfların akışkanlığını (seyyaliyeti) ve bundan ötürü birbirleriyle ölüm kalım savaşına girişmemesini, başka bir yerde açıklayıp geliştirmeye çalışmıştım (Bkz. *Felsefe El Kitabı*, V. Bölüm, Gerçek Yayınevi). Bu durum, genellikle aydının ve özellikle yazarın (aynı zamanda romancının) belli bir taraf tutup, belli bir dünya görüşünü sonuna kadar yaşayan ve savunan bir "fert" olmasını önlemiştir (hiç olmazsa son zamanlara kadar).

Bundan ötürü, bizde yazar, kendi özel fikirlerinin değil "umumî hayatın" yani toplumda geçerli olan hayatın ve bu hayatın taşıdığı yaygın fikirlerin (başka bir deyişle, üzerinde önemle durduğumuz "ideoloji"nin) izleyicisi olmuş; bu kısıtlayıcı çerçeveyi kırıp peşinden gidilecek bir fikir ve duygu dünyası kuramamıştır. Bu iddia, felsefe alanında olduğu gibi sanat ve edebiyatta da genel olarak geçerlidir. Birkaç istisnanın bulunması, bu genel yargının yanlış olduğunu göstermez.

Kaçış Sorunu

I

Tanpınar'ın belli bir anlamda ve belli bir dereceye kadar "kaçış" edebiyatı yaptığını söylerken, bu kavramın taşıdığı klâsik anlamda, somut hayatı tamamen olumsuzlayan, soyut bir dünyaya (meselâ tek başına ele alınmış bir geçmişe, havada kalan bir hayal âlemine, gerçekleşmeyecek bir ütopyaya ya da bir mitosa) yöneldiğini söylemek istemiyorum. Tanpınar, somut duygusunu hiçbir zaman kaybetmeyen, hayata ve insana inanan, geleceğe güvenle bakan bir yazar. Yahya Kemal'in, "insan, insanın ufkudur" sözünü sık sık tekrarlamaktan hoşlanır. Nitekim, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya edebiyatında genellikle ortaya çıkan umutsuzluğu belirttikten sonra şöyle diyor: "Halbuki insan, insanla yaşar. Onu görür, onu arar, onda ve onunla kendini bulur. Hakikî ve biricik ufku - büyük şairimizin, Yahya Kemal'in dediği gibi - yine insandır. İnsanın kalbinde ümidin ağacını kesmeye kimsenin hakkı yoktur. Ölüm bile bunu yapamaz." (M. s. 44). Tanpınar'ın üzerinde önemle durduğu ve mutlak bir öznellikten sıyrılmak için kullandığını sandığım "insan, insanın ufkudur" sözü, ünlü bir Fransızın "insan, insanın geleceğidir" (l'homme est l'avenir de l'homme) sözünü hatırlattı bana. Bu noktaya gelince, Tanpınar'daki "kaçış"ın ayırt edici özelliği üzerinde durmak ve bunu açıklamak gerekir. Bence, Tanpınar'ın "kaçış"ını genel fikir plânında değil, estetik plânda, yani dünyayı güzellik açısından gören ve bu görüşe sığınan; "hayal" ve "rüya"nın estetik değerine yönelen; mizah ve eleştirmenin yanı sıra, bu değeri de, günlük hayatın yabancılaşmış ve insanlık-

dışı gerçeklerinin karşısına çıkaran tavırla aramak gerekir. Burada söz konusu olan kapsayıcı bir kaçış değil, sınırlı bir sığınmadır.[3]

Tanpınar, sanat alanında "hayal" ve "rüya" üzerinde temellenen aşırı estetik düşkünlüğü (estetizm) ve bunun doğurduğu "kaçışı", hem fikir hem de yine sanat plânında gerçekleştirdiği "mizah" ve "eleştirme" ile dengelemiş, bunlar arasında hem çelişme hem eşitlik kurmuş bir yazardır. Geniş bir hayal ve duygu dünyasına yönelme (estetik değeri yüceltme) ve aynı zamanda hem mizah hem de eleştirme aracılığı ile dünyanın karşısında, "kaçış"ın tam tersi olan bir tavır alma, özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde en olgun örneğine ulaşır.

II

Tanpınar'daki "kaçış"ın edebiyat alanında dile gelişinin özel biçimi (formu), hem Türk fikir hayatında hem de sanatında yüzyıllardan beri örneklerini gördüğümüz kökleşmiş bir belirlenmedir; yani "mazmunculuk"tur. Bizde, manevî dünyanın yabancılaşması, içi boşalmış ve soyut fikir ya da imgeler (hayaller) çevresinde bütün bir somut dünyanın toplanıp özetlenmesi; somut dünyanın sınırsız zenginliğinin yerine soyut merkezlerin geçmesi şeklinde gerçekleşiyor. Bu manevî yabancılaşmanın en güzel örneği, Divan edebiyatıdır. Ne var ki, tarihin ve sosyal hayatın getirdiği bu öldürücü ve kurutucu ağırlıktan, çağdaş edebiyatımızın ve bu arada Tanpınar gibi bir yazarın bile kurtulamadığını görüyoruz. Fikir plânında ele alındığı zaman, bugün, "ilericilik" in bile, hayatın gerçekliğine değinmeyen, soyutlanmış, kendi içine kapanmış ve somut gerçeğin yerine geçmiş bir "kristalleşme" olduğu ileri sürülebilir. Tanpınar'daki "mazmunlaşma"ya gelince, bu olayın, tıpkı Divan edebiyatında görüldüğü ve daha sonra da süregeldiği gibi, belli birtakım imge, kavram ve kelimeler çevresinde bir çeşit

---

3 Bundan ötürü, somut dünyanın yerine, bu dünyanın tek başına ele alınmış bir parçasını veya tamamen hayal gücüne dayanan ve gerçekleşmesi imkânsız bir gerçeği koymaya çalışan kaçış çabaları ile, Tanpınar'ın "kaçış"ı arasında büyük bir fark vardır. Sözgelimi, özellikle çağdaş edebiyatta görüldüğü gibi, somut dünyanın vazgeçilmez bir parçası olan *erotizm*'i ya da cinsel hayatı, bu dünyanın tümü ve biricik anlamı gibi ortaya koymaya çalışan eğilimler (Henry Miller'de vb. görüldüğü gibi); insanın duygu dünyasının bir parçasını dile getiren serüven ve şiddet yoluyla egemenlik kurma gibi duyguları, biricik hakikat olarak kabul eden edebiyat anlayışları (Hemingway'in serüven düşkünlüğü ya da avcılığı); dış gerçeği parçalayıp eriterek bütün ortak insanî anlamları yok eden bir öznelliğe gömülme şeklinde ortaya çıkan psikolojik araştırma ve analiz tutkunluğu (Lukacs, bu tutkunluğu eşsiz bir tarzda açıklar); biçimcilik (formalizm) üzerinde temellenerek, edebiyatı bir dil araştırması ve oyunu haline getiren tutumlar (Joyce'un bazı eserlerinde vb. rastlandığı gibi); geri gelmeyecek bir geçmişi ya da mutlaka aşılacak olan din dünyasını biricik "yaşantı" olarak kabullenen anlayışlar; çağdaş edebiyatımızda sık sık rastlanan ve hayli yaygınlaşan "yalınkat deniz ve denizcilik özlemleri", "balık romantizmi" ya da "eski Yunan hayranlığı" gibi temalar, Tanpınar'ınkinden çok farklı olan yüzde yüz kaçış örnekleridir.

"donup kalma" olduğunu görüyoruz. Tanpınar, bütün yazılarında hemen iki üç sayfada bir geçen "altın", yine sık sık kullandığı "mücevher", "macera", "saltanat", "billûr", "tılsım", "meyva" ve "rüya" kelimeleri çevresinde tam bir mazmun dünyası kurmuştur. (H. s. 74, 101, 104, 106, 164, 166, 168, 169). Bunlara "masal", "iklim", "bahçe", "hülya", "zaman", "gümüş", "sedef" ve benzerlerini de eklemek gerekir.

Böyle bir dünyaya ihtiyacı olmadığı halde Tanpınar'ın, "mazmunculuk", gereksiz bir "kuyumculuk" ve "üslûpçuluk" çabasına kapılması; bıktırıcı ve "dekadan" bir edebiyat yapması (tabii yer yer), Ahmet Hâşim'in ve Yahya Kemal'in bu konudaki kötü etkisiyle açıklanabilir. "Bu konudaki" dedim; çünkü, Ahmet Hâşim'i bir yana bıraksak da, Yahya Kemal'in, Tanpınar üzerinde, geleneksel kültürle ve birikimle hesaplaşma, bu kültür ve birikimi aşma konusunda olumlu bir etkisi olduğunu da unutmamak gerekir. Nitekim, Tanpınar, geleneğin ve birikimin getirdiği gerçeklerle "hesaplaşmaksızın" soyut bir şekilde kaynağa dönülerek gerçek bir edebiyatın yapılabileceğini ileri süren Ziya Gökalp'ın değil, böyle bir şeyin olamayacağını sınırlı ve eksik bir şekilde de olsa savunan Yahya Kemal'in yolundan yürümüştür. Tanpınar'daki tarih duygusu ve aşma fikri, şüphesiz ki, başka kaynakların yanı sıra, büyük ölçüde Yahya Kemal'den gelir ve olumlu bir etkidir. (Türk şiirinin hem muhteva hem de biçim bakımından taşıdığı bütün zenginliği kendi sanatında eritmeye çalışan ve ancak bu işin üstesinden gelindiği zaman orijinal olunabileceğini çok iyi bilen Nâzım Hikmet, aynı sorunu bambaşka bir planda ve kökten çözmüştür.)

Tanpınar, belki de çok derinden duymadığı ve tam anlamıyla benimseyemediği için, "kaçış" çabasında "mazmunculuğa" düşmüştür. Bu, sanatçı olarak Tanpınar'ın en zayıf yanıdır. Buna karşılık, belli kelimelere takılmadığı, yapmacık bir üslûp ve mazmun çevresi içinde kalmadığı zaman, Tanpınar'ın tarih ve toplum gerçeklerini derin bir duyarlıkla algıladığını ve etkili bir şekilde canlandırdığını görüyoruz. Tanpınar, mazmunculuğa düşmediği zaman, ister geçmişi, ister onun bir uzantısı olduğunu çok iyi bildiği bugünü, mizah ve eleştirme açısından ele aldığı zaman ne kadar başarılıysa, estetik bir nesne olarak ele aldığı zaman da o ölçüde başarılıdır. ("Mizah" ve "eleştirme" unsurlarının Tanpınar'daki önemini ve rolünü, bu notların daha ilerki bölümlerinde ve genellikle "romanda, kişinin sahih - authentique - bir dünyayı araştırması" sorununda; yani modern anlamıyla romanın özünü meydana getiren belirlenmenin incelenmesinde ele almak gerekir. Başka bir deyişle, Lukacs ve Lucien Goldmann'ın araştırmaları açısından, yani roman teorisi ve sosyolojisi açısından genellikle Türk romanının ve özellikle Tanpınar'ın romanlarının analizine girişmek zorunludur.)

Bazı Temel Felsefe Sorunları

I

"İnsan ve cemiyet değişmediği için
felsefe ve dünya görüşü değişmez".
Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 50.

Tanpınar, tarih ve toplum konusunda, maddeci, yani ekonomik şartların önceliğini ve belirleyiciğini kabul eden bir görüşe açıkça yaklaşıyor. Ama, en genel felsefe görüşlerinde, yani varlıkla ilintili sorunlarda, "tabiatçı bir panteizm" anlayışından ileri geçemiyor. Bütün varlıkların birliği ve tek bir kaynaktan türemiş olması görüşü, Tanpınar'da, "güneş" sembolünde dile gelir. Yazar, bunu *Beş Şehir* adlı kitabında ve başka yazılarında sık sık anlatır. *Huzur*'da şöyle diyor: "Ne kadar mustarip olursanız olun, güneş bu ıstırabın arasında ergeç bir çatlak buluyor, oradan altın bir ejder gibi kayıyor. Sizi iç mahzeninizden çıkarıyor, bir yığın imkânı bir masal gibi anlatıyor. Sanki, bana inan, ben her mucizenin kaynağıyım, her şey elimden gelir; toprağı altın yaparım. Ölüleri saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım. Düşünceleri bal gibi eritir, kendi cevherime benzetirim. Ben hayatın efendisiyim. Bulunduğum yerde yeis ve hüzün olamaz. Ben, şarabın neşesi ve balın tadıyım." (s. 26). Bu tabiatçı yani natüralist panteizm görüşü, Tanpınar'ın üzerinde önemle durduğu kadın-erkek ilişkisinde ya da başka bir deyişle aşkta da kendini gösterir. Kadın-erkek, köklü bir birliğin daha sonradan ayrılmış parçaları gibidir. Tanpınar'ın panteizmi, ruhçu ve kötümser yanı ağır basan bir panteizm değildir; aydınlık ve iyimser bir panteizmdir (H. s. 128). Aynı zamanda cinsel bir özellik taşıyan bu panteizmi, Tanpınar başka bir yerde şöyle dile getiriyor: "Onun için, sevgilisine en doyduğu zamanlarda bile yine ona aç görünür, düşüncesi ondan bir lâhza ayrılmaz, ona gömüldükçe tamamlığına ererdi." (H. s. 148). Bu düşünceler, ünlü İngiliz romancısı D. H. Lawrence'ın, görüşlerini hatırlatıyor. Nitekim birkaç sayfa sonra Tanpınar'ın Lawrence'tan üstü kapalı olarak söz etmek istediğini sanıyorum: "O da, asrımızın büyük romancılarından biri gibi, bir kadına dayandığı zaman yaşadığını duymaya başlamıştı." (H. s. 152). Böylece Tanpınar'ın temel görüşlerini özetleyecek bir noktaya gelmiş oluyoruz. Tanpınar, Spinoza'da olduğu gibi, maddeci bir felsefe şeklinde yorumlanması mümkün olan tabiatçı (yani tanrı fikrinden yoksun), cinsel yanı ağır basan aydınlık ve iyimser (günah fikrinden ve bedenin hor görülmesinden uzak) bir varlık görüşünü, güler yüzlü ve insani bir panteizmi benimsemiş. Bu onun en genel görüşüdür, yani temel felsefesidir. Tarih ve toplum alanında ise daha önce açıkladığımız gibi maddeci felsefeye hayli yaklaşıyor. Sanat konularında ise bu çeşitli görüşler arasında dolaşıyor ve kimi zaman tam tutarsızlığa düşmesine yol açan bir estetik düşkünlüğüne, mazmunculuğa, üslûpçuluğa kapılıyor. Ama çeşitli eserlerinde, bu görüşlerin ve tutarsızlığın, farklı ölçülerde kendini gösterdiğini unutmamak gerekir. Meselâ bu açıdan ele

alındığı zaman *Huzur* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasında, tutarlılığa doğru, ikinci eser lehinde büyük bir ilerleme olduğu açıkça görülür. Bütün tutarsızlıklarına rağmen, özetlemek gerekirse, Tanpınar'ın, felsefî idealizmden, bağnaz dinî düşünceden, tepeden inmeci ve otoriter siyasi görüşlerden her zaman uzak kalmasını bilmiş bir yazar olduğu söylenebilir.

Roman ve Bazı Teorik Sorunlar

I

Tanpınar, romancı olarak, insan-insan ve insan-eşya ilişkilerinde ortak bir anlamın bulunduğuna inanıyor. Yani çağdaş Batı romanında Proust ve Kafka'dan bu yana ortaya çıkan bir sorun, Tanpınar için tam anlamıyla söz konusu değil. Bu sorun, insan-insan ilişkisinin, manevî değerlerin ve insan-eşya ilişkisinin anlamını kaybetmesi; kavramların, duyguların ve ilişkilerin ortak anlamdan yoksunlaşması sorunudur.

Özellikle son yılların Fransız romanında apaçık ortaya çıkan bu sorun (Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, vb. yani "anti-roman" ya da "roman objectal" akımı), bizde pek söz konusu olmamış (bunun özel nedenleri vardır) ve ancak son on beş yıl içinde derine inemeyen bazı taklit ve özentilere yol açmıştır. Tanpınar için de, "anlam kaybı" sorununun tam anlamıyla söz konusu olmadığını söyledim ama Tanpınar'ın "anlam"ının, hazır, sunulmuş ve dolaysız (immediate) bir anlam olduğunu da ileri süremeyiz. Tanpınar için ortak insanî anlam, günlük hayatın bir verisi değildir; gizli ve olabilirlik (imkân) halinde bir anlamdır. Bu anlamın araştırılması, ele geçirilmesi ve belki de yaratılması zorunludur. (Tanpınar'ın umutlu bir yazar oluşu, bu sorun karşısındaki özel tavrında da kendini gösterir). Tanpınar'ı yukarıda sözünü ettiğimiz yazarlardan ve akımlardan ayıran özellik, anlamın tamamen kaybolduğuna ya da bulunamayacağına inanmayışıdır. Bu tutumun, romancı tarafından kullanılan teknikleri belirlemesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Nitekim dış dünyaya oranla öznenin ağır bastığı roman türünden kullanılan teknikleri (iç monolog, geriye dönüş gibi) uyguladığı halde, Tanpınar ortak dış dünyanın hemen tamamen ortadan kalktığı ve buna paralel olarak öznenin de birliğini kaybederek sadece tek tek izlenimler haline girip, karşısındaki tek tek eşyanın "büyüsüne" kapıldığı roman türündeki (yani "roman objectal") salt nesnel tasvir tekniğini kullanmaz. Başka bir deyişle, Tanpınar'ın eserlerinde, ortak insanî anlamını tamamen kaybetmiş bir dünyayı ve birbirinden kopuk tek tek nesneleri dolaysız varlıkları içinde vermek amacını güden tasvir metoduna rastlamayız. Tanpınar gibi, roman sanatı konusunda geniş bilgi edinmiş ve derin düşünmüş bir yazarda, muhteva ile muhtevanın sunuluş tarzı arkasında uygunluk olması tabiidir. Tanpınar'ın hem nesneye, hem özneye yönelen ve nüanslarla ayrıntıları yakalayan tekniği, arasında "anlam"ın bulun-

duğuna inandığı gerçekleri ve varlıkları canlandırmaya yönelen bir tekniktir. Başka bir deyişle, çağdaş Batı romanı açısından ele alınınca, Tanpınar'ın, bu romanın geçirdiği serüveni Proust düzeyine kadar izlediği görülür. Nitekim Tanpınar, büyük hayranlık duyduğu bu romancıyı örnek almak istemiştir.

II

Tanpınar, duygu ve düşünce dünyasının irdelenip canlandırılmasında usta olduğu gibi, dış gerçeklerin dile getirilmesinde de başarılı. Romanın, tamamen "psikolojik" gerçekleri dile getirdiği, ya da her şeyden önce özne üzerinde duran bir roman olduğu söylenemez. Tanpınar'da "dışa dönük gerçekçilik" diye adlandırabileceğimiz anlayışın başarılı örneklerine sık sık rastlanır. Bununla birlikte onun romanını, tarihî roman türüne de, töre romanı türüne de sokamayız. Kimi zaman, gerçek kişileri romanlaştırılmış tarzda canlandırdığı halde, "anahtarlı roman" (roman à clés) yazdığını da söyleyemeyiz. Öte yandan, kahramanın dünya karşısında gösterdiği tutumun gelişmesini ve eğitilerek olgunlaşmasını dile getiren "Bildungsroman"dan tam anlamıyla uzak olduğu da ileri sürülemez. Eserlerinde gerçek-dışı unsurların ve hayalin ağır bastığı gözönünde tutulursa, "fantastik roman" türüne yaklaştığını iddia etmek imkânsız değildir. Fikir yanı her zaman ağır bastığı ve belirli görüşlerini eserlerinde ustaca ileri sürdüğü bir gerçektir ve bundan ötürü tezli roman yazdığı söylense pek yanlış olmaz. Ne var ki, bütün bunlara rağmen, Tanpınar'ın her şeyden önce, bilinç, düşünce ve duygu hayatını dile getirmek isteyen bir romancı olduğunu kesinlikle ileri sürerek, bir "zihin romanı" ya da "fikir romanı" (İngilizlerin deyişiyle "novel of ideas") ortaya koymak amacını güttüğünü ve bunu gerçekleştirdiğini söylememiz daha doğru olur. Nitekim, gerçekleştirmek istediği bu romanı kendisi "iç roman" diye adlandırmıştır ve bu bizde pek az denenmiş ve pek az başarılı olmuş biz roman türüdür. Bu temel düşünce ve amaç çevresinde, Tanpınar'ın romanda "olayın önemsizliği", "fert olmanın ve içe bakış metodunun rolü", bizde, "dışa dönük gerçekçiliğin yeterince başarılı olmayışı," "Anadolucu roman ve sığ gerçekçilik", "romanın dışardan gelmesi ve iç evrimin ürünü olmaması", "Batıyı taklit", "Kadınsız toplum ve roman", "Sosyal hayattaki durgunluk ve genellikle hikâye türünün derinleşmeyişi", "dilin imkânları ve roman", vb. gibi konularda ilgi çekici düşünceler ileri sürdüğü görülüyor. Bunlar, teorik plânda ve Tanpınar'ın romanlarındaki gerçekleşme dereceleri ile ilişki haline getirilerek incelenebilir. Ne var ki, böyle bir inceleme, yazar hakkında, bu Notlar'ın çerçevesini aşan daha geniş bir çalışmanın yapılmasını gerekli kılar.[4]

Yeni Dergi, Sayı 106, Temmuz 1973, s. 26-41).

---

[4] Bu arada Tanpınar'ın eserlerini yeniden basmak ve tanıtmak isteyenlerin çabalarına(!) da değinmek gerekiyor. *Huzur*'un son baskısındaki dizgi hataları sayılamayacak kadar çok. Fethi Naci,

AHMET HAMDİ TANPINAR ve MARKSİZM

Hilmi Yavuz

I

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanının yeni basımı dolayısıyla yayımlanan bir yazıda,[1] Tanpınar'ın "belirli bir dünya görüşüne yaklaştığı" öne sürülüyor. Bu dünyagörüşü, Toplumculuktur.

Yeni Ortam gazetesinde yayımlanan bu yazısında Selahattin Hilav şöyle demekte: "Üretim, emek ve iktisadî şartlar Tanpınar'ın gözünde, manevî dünyanın yaratıcı ve aşıcı bir şekilde yenilmesinin, senteze ulaşmasının temelinde olan gerçeklerdir". Hilav, Althusser'in yeniden formüllendirilen bir yapısal karşıtlığa, ideoloji/bilim karşıtlığına dayanarak Tanpınar'ı bu ikili alan içinde bir yere oturtmaya çalışıyor. Bu incelemeyi okumamış olanlar için Althusser'in bilim düşüncesi ile ideolojik düşünceden neyi amaçladığını kısaca belirtmekte yarar var. Althusser'e göre ideoloji, "bir toplumda yaşayan imajlar, mitoslar, idealar ya da

---

"Üşenmeyip tespit ettiğim dizgi yanlışlarının sayısı tam 96!" diyor. (*Yeni Dergi*, Mart 1973) Başka atlamalardan ve yanlışlardan da söz ediyor. *Edebiyat Üzerine Makaleler* de, daha önce basılmış metinlerden meydana geldiği halde yanlışlarla dolu. Sayfa 118'de, "aruza, Hayyam rubaisini tercüme edecek kadar hâmik olan Orhan Veli" diye, ilgi çekici bir söz var. Böylece Orhan Veli'nin yeni bir özelliğini (yani "hâkim" olmak değil de "hâmik" olmak) daha öğreniyoruz! Fuad Paşa'nın, Tanpınar tarafından çok sevilen cümlelerinden biri ("Ahmed Vefik Paşa binek taşı cesametinde bir elmastır; ne yüzüğe takılır, ne de sokakta bırakılır", *İslâm Ansiklopedisi*, cilt 1, s. 209), *Makaleler*'de şu hale gelmiş: "Ahmet Vefik Paşa binek taşı cesametinde bir elmastır; ne yüksüğe takılır, ne de sokakta bırakılır" Aziz Efendinin *Muhayyelât*'ındaki ünlü tiplerden biri Recep (Receb) Beşe'dir (Ali Aziz Efendi, *Muhayyelât*, İstanbul, 1284), Fahir İz de, *Eski Türk Edebiyatında Nesir*'de, kahramanın adını Recep Beşe şeklinde alır (s. 391). Tanpınar, Aziz Efendi'yle ilgili olan ve *İslâm Ansiklopedisi*'nde yayımlanan yazısında (cilt II, s. 156) Recep Peşe diyor. "Ağa" anlamına gelen bu kelimenin hem "Beşe" hem "Peşe" şeklinde söylendiğini biliyoruz. Ama aynı yazı *Edebiyat Üzerine Makaleler*'e aktarılırken "Peşe", "Paşa" olmuş ve ortaya bir "Recep Paşa" çıkmış (s. 185). Bu örnekler, "Tanrım beni düşmanlarımdan değil, dostlarımdan koru!" sözünün doğruluğunu bir kere daha ispatlıyor.

1 Selâhattin Hilav, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Yeni Ortam* Gazetesi, 31 Mart 1973 - 9 Nisan 1973.

(yerine göre) kavramlardan oluşan bir tasarımlar (represéntations) sistemidir." Bu sistem, maddî yaşamı din, ahlâk ve bir anlamda da felsefe düşüncesiyle açıklayan tasarımlara ilişkindir. Kısaca ideoloji, bilim-öncesi düşüncedir. Bilim düşüncesi ise, tarihi ve toplumu, maddî yaşamın temel koşullarına dayalı bir sorunsalla açıklamaktır. Althusser, ideolojik düşünceden bilim düşüncesine geçişin epistemolojik bir kesikle ('coupure epistémologique') gerçekleşeceğini; bu kesik sonucunda soyut, temel ve kuramsal kavramlara dayanan bir yöntem aracılığı ile somut olanın, yani Tarihin ve Toplumun açıklanabileceğini söylemektedir.

Althusser'in görüşlerini özetledikten sonra Hilav'ın söylediklerine geçebiliriz: Yazısının başında ideoloji/bilim karşıtlığını koyan ve yazısı boyunca okurdan bu karşıtlığın "önemle gözönünde tutulmasını" isteyen Hilav, başta söylediklerine kesinlikle ters düşen sonuçlara varıyor. Hilav'dan yaşamın maddî koşullarına ağırlık verdiğini söylediği Tanpınar'ın ideolojik düşünceden, epistemolojik bir kesikle, bilim düşüncesine nasıl geçtiğini göstermesini bekleyen okur, sonunda düş kırıklığına uğruyor. Çünkü Hilav'ın bütün söylediği, Tanpınar'ın, 'resmî ideoloji'den koptuğudur! Burada, cumhuriyetin resmî ideolojisinden 'kopma' ('ideolojik kopma') ile Althusser'in, epistemolojik kesik adını verdiği kopma birbirine karıştırılıyor. Oysa 'resmî ideoloji'den kopma, ya da 'resmî ideoloji'yi aşma (dépassement), Althusser'in kullandığı anlamda 'bilim' düşüncesine geçmeyi içermez. Başka bir deyişle kültür tarihimizin irdelenmesi konusunda 'resmî' ideolojiden kopmuş olsa bile Tanpınar, Toplumu ve Tarihi bilim-öncesi tasarımlar sistemiyle kavramak anlamında 'ideoloji'den kopmuş değildir. (Bu arada, bir ayraç açarak, Hilav'ın 'aşma' kavramı konusunda söylediklerine de değinelim. Althusser'e göre, tarihsel olarak belirlenmiş eski bir durumdan tarihsel olarak belirlenmiş yeni bir duruma geçiş anlamında 'aşma' Hegel'den kalan 'ideolojik' bir kavramdır. Althusser, bu yüzden 'aşma' yerine, 'epistemolojik kesik' kavramını kullanmayı yeğlediğini belirtir.)

Tanpınar'ın, 'ideoloji'nin sınırları içinde kalışını şöyle açıklayabiliriz. *Huzur*'un kişilerinden İhsan'ın dile getirdiği 'üretim' ve 'emek', hiç kuşku yok, Marksist ekonomipolitiğin temel ve kuramsal kavramları ('theoretical concepts') değildir. Marksist sorunsal soyuttan somuta giden yöntemiyle, "somutun soyutta yeniden-üretilmesiyle temellenir. Tanpınar'da ise, 'emek' ve 'üretim' maddî yaşamı bir bütün olarak kavrayıp açıklayan kuramsal kavramlar değil (ki 'bilimsel sorunsal' bunu gerektirir), ahlâksal bir durumu temellendirmeye yarayan ideolojik nosyonlardır.

Şimdi, *Huzur* romanının ideologu olan İhsan'dan sözedelim. Unutmayalım ki Hilav'ın, "emek, üretim ve iktisadî şartları, manevî dünyanın yaratıcı ve aşıcı bir şekilde yenilenmesinin" (abç) temelinde gördüğü düşünceleri dile getiren, İhsan'dır. İhsan, romanın başkişisi Mümtaz'ın büyük saygı duyduğu bir ağabe-

yi, akrabası ve Galatasaray'dan öğretmenidir. Romandaki ipuçları bize İhsan'ın kimliği konusunda bir fikir verir: "Mümtaz o zaman ona (Nuran'a) İhsan ağabeyi anlattı. Gençliğinde Paris'te Jores'in (Jean Jaurés'in) peşinden bir zamanlar nasıl ayrılmadığını, sonra Balkan Harbi içinde İstanbul'a dönüşünde birdenbire nasıl değiştiğini, nasıl kendi hayatımızın kaynakları etrafında dolaştığını, onları şahsî bir tecrübe gibi yaşamaktan nasıl bıkmadığını söyledi.

- Bende İhsan'ın tesiri büyüktür, asıl hocam odur, dedi."[2] İhsan, Tanpınar'ın "şiirde ve fikirde ilk ve galiba yüzünü gördüğüm son hocam" dediği[3] Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal de "fikirlerinin teşekkülünde bir zaman hayran olduğu Jaurés'den" sözetmiş[4] ve bir "sosyalist devir geçirdikten sonra evvelâ aşırı Turancı olduğunu ve nihayet Fransız milliyetçiliğinin fikirleriyle milletimizin hakiki çerçevesini bulduğunu sık sık tekrarlamış"tır.[5] *Huzur*'da ayrıca, İhsan'dan "Sorel'in öğrencisi" diye sözedilir.[6] Yahya Kemal de Paris'te Albert Sorel'in öğrencisiydi: "Paris'te yaşadığı, sırasına göre çalışkan ve derbeder sanatkâr hayatının, Ecole des Sciences Politiques'te Albert Sorel ve Camille Julian gibi hocalardan aldığı tarih disiplininin tesirleri olacaktı."[7]

Yahya Kemal, sadece kimlik olarak değil, kişilik olarak da İhsan'a modellik eder. İhsan, İstanbul'un bir tüketim kenti olmaktan çıkıp bir küçük üreticiler kenti olmaya başlaması olgusunu şöyle belirtir: "İşte İstanbul. Daha dün bir yüksek müstehlikler şehriydi. Bütün Yakın Şark buraya akardı (...) Yanya'nın çiftliği, Yenice'nin tütünü, Mısır'ın pamuğu, hulâsa İslâm dünyasının yarısının istihsali bu şehirde harcanırdı. Şimdi nüfusun onda sekizi küçük müstahsilden ibaret".[8] Bir de Yahya Kemal'in 1935 yılında, 'İstanbul'un İmarı' dolayısıyla düzenlenen bir toplantıda yaptığı konuşmadan şu bölüme bakalım: "Şimdi millî şuur, yeni İstanbul nedir? Bunu anlamak lâzımdır. Evvelâ imarı bu şehrin halkı yapacak ve şehrin istihlâk kabiliyeti ne kadarsa imar o derece olacaktır. Bunu anlamak lâzımdır. Bilirsiniz ki Osmanlı İmparatorluğu'nun hududu Avrupa'da Avusturya'ya varıyor, Rusya tarafında da Kaminiçe'ye kadar gidiyordu. İstanbul'a cenuptan şimale doğru azim ve para akıyordu. İstanbul'da imparatorluk dahilindeki halk, istihlâk ile paranın kısm-ı âzâmını açıktan harice akıtıyordu.

---

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, (?) , s. 169.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB yayını, İstanbul 1969, s. 572.

4 a.g.y., s. 111.

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 39.

6 a.g.y., s. 233.

7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemali Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1972. s. 154.

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 225.

İstanbul bir istihlâk şehri idi (...) İstanbul bütün bu iktisadî şerâiti kaybetti. İstanbul şimdi istihsal şehri olarak yaşayacaktır."[9]

Hilav'ın 'emek' ve 'üretim' sözcüklerini kullandı diye somut, maddî yaşamın çelişkilerini derinden kavradığını öne sürdüğü Tanpınar, aslında, İhsan'ın ağzından Yahya Kemal'in düşüncelerini dile getirmektedir. Bu düşünceler ise Yahya Kemal'in onlar aracılığı ile milletimizin hakiki çerçevesini bulduğunu söylediği Fransız milliyetçilerinin düşünceleridir. Fransız milliyetçileri de, XX. yüzyılın başlarında *Action Française* çevresinde birleşen aşırı muhafazakâr ve sağcı Fransız yazarları, özellikle de Charles Maurras ve Maurice Barrés'tir. "Halka dayalı bir üretim, büyük ve planlı bir iş hayatı açılması" konusunda İhsan'ın dile getirdiği düşünceler, Charles Maurras'ın *Action Française*'de savunduğu düşüncelere tastamam uyar. Maurras'a göre, devlet yönetiminde merkezî "hükümetin yetkileri iyice kısıtlanmalı ve "yeni bir yönetici sınıfın ortaya çıkmasını sağlamak için büyük toprak işletmeleri ve sanayi korporasyonları kurulmalıdır."[10] Onun, özellikle, korporasyonlar üzerinde ısrar etmesinin Tanpınar'ca nasıl formüle edildiğini ilerde göreceğiz. Maurras'ın, daha çok, Fustel de Coulanges'ın *La Cite Antique*'inden yararlanarak oluşturduğu ve aile, köy, vb., gibi "adem-i merkezîleşmiş cemaatler"den meydana gelen orta sınıf ideali, tam tersine, sanayi burjuvazisini, içinde yaşadığı çelişkilerden arındırma, amacına yönelmişti. Maurras'ın Fransa'da sanayileşmenin getirdiği derin toplumsal sarsıntılar karşısında, bu sarsıntılardan sorumlu tuttuğu burjuva sınıfını yerini alacak bir "cemaat ideali" ardında olduğunu unutmamak gerek. Tanpınar'a göre ise, Türk toplumu, Maurras'ın Fransa'da, ardına düştüğü bu cemaat idealini gerçekleştirebilecek bir yapıya sahipti. *Huzur* romanında İhsan'ın sınıf mücadelelerinden sözetmesini bu bağlam içinde ele almak gerekir. Bunu şöyle açıklayabiliriz: Batı ülkelerindeki tarihsel ve toplumsal dönüşümler, kaçınılmaz olarak, burjuva sınıfının egemenliğini ortaya çıkarmıştır; bu yüzden de batıda, Maurras'ın özlediği 'cemaat ideali'nin gerçekleşmesi olanaksızdır. Oysa geleneksel Türk toplumu, batıdaki sınıf mücadelelerinden geçmediği için, daha başından beri özgürdür. İhsan, bu özgürlüğü "başıbozukluk" olarak niteleyen Suat'a verdiği yanıtta şöyle diyecektir: "Hayır, evvelâ hür. Sitede esirin bulunmamasına rağmen dahi hür. Fıkıh, insanın hürriyeti üzerinde ısrar ediyor" (...) "Ben asıl temelden bahsediyorum. Şarkta, bilhassa Müslüman şarkta cemiyet bu hürriyet fikri üzerinde kurulur".[11] Tanpınar, ayrıca Yahya Kemal üzerine yaptığı incelemede, Yahya Kemal'in Paris'ten dönüşünü izleyen yıllarda yazdığı yazılardan sözederken de şöyle diyor: "Bu yazılarda tıpkı Maurras'ta olduğu gibi, fonksiyonları sık sık

---

9 Yahya Kemal Beyatlı, *Aziz İstanbul*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1964, s. 164-165.

10 Alfred Cobban, *A History of Modern France*, cilt: 3, Pelican Books, Londra, 1965, s. 86-90.

11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 257.

değişmek şartıyla Medine, site ve barbar kelimesinin tuttuğu yer, oldukça düşünülecek bir meseledir. Vâkıa bu devir Fustel de Coulanges'ın *La Cité Antique*'inin garbda da çok okunduğu bir devirdir ve bu kitap bizde de *Medine-i Ulâ* diye tercüme edilmiştir." (abç)[12]

Huzur'da İhsan'ın, "bizde orta sınıfın teşekkül edememiş" olmasından sözedişi de,[13] soruna böyle bakıldığında, bunu (orta sınıfın 'teşekkül edememiş' olmasını) olumsuz değil, tam tersine, olumlu bir gelişme saydığını gösterir. Şöyle de denebilir: Tanpınar, bizde orta sınıfın (burjuvazinin) egemen bir sınıf olarak ortaya çıkmayışını, Maurras'ın özlediği cemaat idealinin temellendirilmesi için uygun bir ortam kabul eder. Ortaçağ Türk toplumunun esnaf loncaları, Tanpınar'ın gözünde, bu cemaat ideali'nin tipik bir örneği olur. Ama, gene Tanpınar'a göre, ortaçağ esnaf loncalarından Maurras'çı cemaat ideali'ne (sanayi korporasyonlarına) geçilememesinin başlıca nedeni, tasavvuf düşüncesinin gösterdiği dönüşümlerdir. El emeğinin yüceliğine ve ruh eğitimi alanındaki değerine dayanan lonca ahlâkı, yerini, yavaş yavaş tembelliğe ve dünyadan elini eteğini çekmeyi öğütleyen aşırı bir zühdîliğe (ascétisme'e) bırakmıştır: Yahya Kemal'in lonca ahlâkının yıkılışında büyük payı olduğunu düşündüğü bu tür tasavvuf düşüncesini Tanpınar şöyle anlatır: "Kaç defa bana 'eğer tasavvuf ve melamîlik araya girmese idi, tıpkı İngilizler gibi, işinde ve ibadetinde, çalışkan insanların cemaatı olurduk' demişti. Kendi kendine zenaatkâr ve sünnî, elinin işiyle geçinen bir halk tipi, bir nalıncı Ahmet efendi tahayyül etmişti. Ona (Yahya Kemal'e) göre bu, çalışkan, namuslu, işinde gücünde insandı" (abç).[14] Buradaki 'çalışkan insanların cemaati' deyişi Yahya Kemal'in, dolayısıyla da Tanpınar'ın ideal toplum anlayışını açıklıkla ortaya koyuyor: Onlara göre, ortaçağ Türk-İslâm loncaları düzeni, Maurras ve öteki muhafazakâr Fransız milliyetçilerinin amaçladıkları ideal cemaatin ta kendisidir.

Şimdi de bu bağlamda Tanpınar'da 'emek'in ne anlama geldiğini görelim. Kuşku yok: 'Emek' kavramında Marx'çı ekonomipolitikteki anlamı başka, klasik ekonomipolitikteki anlamı başka, sözgelimi; ortaçağ esnaf ahlâkı bağlamı içindeki anlamı ise büsbütün başkadır. Daha önce Tanpınar'ın, emeği, ruh eğitimi aracı sayarak bir ahlâksal temellendirmede kullandığını söylemiştik. Nitekim Tanpınar'a göre 'emek', belirli bir çalışma disiplininin getirdiği iş eğitimine bağlanır. Bu eğitimse, insan ruhunun kötülüklerden (eski deyimle, 'nefs-i emmâre'den) arınması ile sabır ve sebata dayanan bir ahlâk sorumluluğunu da birlikte getirir. *Beş Şehir*'de Tanpınar, Erzurum ahilerini anlatırken, 'emek'ten neyi anladığını, kuşkuya yer bırakmayan açıklıkla belirtir ve ahileri "iş terbiyesi al-

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 53.
13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 228.
14 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 44.

mış, eli işlediği, yarattığı için nefsine saygı duygusu yerleşmiş, şahsiyetli ve kendine güvenir" (abç) insanlardan oluşan bir topluluk olarak niteler.[15] *Huzur*'da Mümtaz, Sümbül Sinan'dan sözederken "bunların hepsi manevî vazifelerine inanmış, muayyen bir ruh nizamından geçmiş, nefislerini terbiye etmiş insanlardı" diyecektir.[16] Demek ki Tanpınar'da 'emek', 'ruh saltanatı', ya da 'iç âlem medeniyeti' dediği ahlâksal, dolayısıyla da ideolojik bir nosyon. Tanpınar'da emeğin, üretim tarzının temel ögesi, ya da toplumsal üretim sürecinde değer yaratan etkinliği sözkonusu değildir; o, sadece emeği insan ruhunu eğiterek (nefsini terbiye ederek) belirli bir ahlâkı oluşturan bir araç olarak görür. Dolaysıyla Tanpınar, emeğin ahlâksal değeri üzerinde durduğu için, ortaçağ İslâm loncalarının amaçladığı idealleri benimsemekle yetinir. Prof. Sabri Ülgener, ortaçağ esnaf ahlakından sözederken, sanki, Tanpınar'ın düşüncelerini dile getiriyormuş gibidir: "Aslında şehir medeniyetinin bir parçası olan ortaçağ ahlâkı, yine yüzde yüz bir şehir müessesesi olan esnaf teşkilâtına öz malı gibi gururla bakmakta, aslı ve nesebi belli olmayan gezginci tüccar ve sermayeciye karşı sanatkârı el üstünde tutmakta elbette haksız değildi. Bütün bu sebeplerle el işçiliği, âni kazançların çok üstünde bir değere sahipti; hattâ, sahibini aza, kanaate, sabır ve tevekküle zorlamakta bir nevi terbiye edici, nefis körletici fonksiyonu vardı. Mevlanâ Câmi, bu düşünce ile olacak ki, 'kisb-i akvat-ı yevmiye için cehd ve sây ile taabdan elde hâsıl olan nasırlar nefs-i emmâreyi terbiye ve ıslah için güya bir törpüdür' demişti. El işçiliğinin terbiyevî değerini yükselten başka sebepler de vardı. (...) El işçiliği, Kınalızâde'nin dediği gibi, sahibini soygun ve vurgun peşinde koşturmayan, dilencilikle yüzünü yere getirmeyen, ifrattan da tefritten de uzak olduğu için vasat ve itidâl ölçüsüne en fazla yaklaşan ve o yüzden de en çok övülmeye hak kazanan geçinme tarzıdır" (abç).[17] *Huzur*'da İhsan ise, bu lonca ahlâkının bir başka yönünü şöyle dile getirecektir: "Ben ıstırabımla insanlıkla barışıyorum. Onu muztarip olduğum zaman daha, iyi anlıyorum. Aramıza o kadar sıcak birşey giriyor ki... O zaman mesuliyet duygumu daha iyi idrak ediyorum. Istırap günlük ekmeğimizdir. Ondan kaçan, insanlığı en zayıf tarafından vurmuş olur; ona en büyük ihanetin ıstıraptan kaçmaktır. Bir çırpıda insanlığın taliini değiştirebilir misin? Sefaleti kaldırsan, bir yığın hürriyet versen yine ölüm, hastalık, imkânsızlıklar, ruh didişmeleri kalır. O halde ıstıraptan kaçmak kaleyi içerden yıkmaktır" (...) "İnsan taliinin mahpusudur. Ve bu talihin karşısında imandan ve bilhassa ıstıraba katlanmaktan başka silâhı yoktur."[18]

---

15 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul, 1972, s. 36.

16 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 171.

17 Sabri Ülgener, *İktisadî İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri*, İÜ İktisat Fakültesi Yayını, İstanbul, 1952, s. 72.

18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 264.

Tanpınar, kültürümüzü temellendirirken de, soruna bu perspektiften yaklaşır. Ona göre "insan medeniyetinin felsefe devri diyeceğimiz devirden çıkar çıkmaz bu medeniyet sanatın yerine zenaatı koyacak kadar folklorlaşmış"tır (abç).[19] Ortaçağ İslâm loncaları kültürünün, sanatın yerine zenaatı koyarak "muayyen bir mükemmelliğe" ulaştığını belirten Tanpınar'ın kanısınca, geçmiş kültürümüzün yetkinliğini, 'iç âlem medeniyeti'[20] adını verdiği ruh eğitimini sağlayan lonca ahlâkında; zenaatçıyı, yarattığı yapıtta kendi kişiliğini yadsımaya götüren inceliklerde aramalıdır: "Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Liszt, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından (Emin Dede'den) ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlanmış bir sofra zanneden iştihaları ve bunları tek başına yüklenebilmek için imkânsız bir Atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda gözönüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin (Emin Dede'nin) hayatı, üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti. Bu inkârlar, mutlak'a karşı beslenen bir aşkta ve hayatın umumî gürültüsü içinde bu çifte kaybolma kararı, sadece Emin Bey'e ait birşey değildi. Bu kendi iradesiyle, yahut medeniyetinin terbiyesiyle silinmiş çehreyi sonsuz itişlerle geriye doğru götürerek ondan bir Aziz Dede, bir Zekâi Dede, bir İsmail Dede, "bir Hafız Post, bir Itrî, bir Sadullah Ağa, bir Basmacızâde, bir Kömürcü Hafız, bir Murat Ağa, hattâ bir Abdülkadiri Meragi, hulâsa bizim bir tarafımızı, belki en zengin his tarafımızı yapan insanların hepsini çıkarmak mümkündü" (abç).[21] Zenaatı bir sanat düzeyine yükselten ortaçağ ahlâkı karşısında Tanpınar'ın tavrını Ülgener'in şu sözleri de kesinler: "Buraya kadar ki izahların ve misâllerin ışığı altında ortaçağ ahlâkının sanat anlayışını ve sanata verdiği kıymeti daha yakından görebiliriz. Gözetilen gaye kısaca şudur: Kendine uygun bir sanat seçmek, fakat bir kere oraya ayak bastıktan sonra sabır ve teenni ile tam bir olgunluğa, kelimenin hakiki mânasıyla sanatkârlığa ermek! (...) Gerçekten mâzisi ve gelenekleri dinî-hamasî kıymetlerle hâlelenen bir sanat topluluğuna mensup olmanın tattıracağı şeref ve itibar (meslek gururu), müstahsili sanatında en yüksek olgunluk seviyesine teşvik eden âmillerin başında gelir. Sanatkâr, maddî ve manevi varlığı ile katıldığı, adetâ ferdiyetini içinde erittiği sanatın şerefini her şeyden üstün tutmakla mükelleftir. O sebeple meydana koyduğu eser her bakımdan mesleğinin yüzünü ağartacak "bir mükemmellikte olmalıdır" (abç).[22] (*Huzur*'da Mümtaz'ın, Sümbül Sinan'dan sözederken söylediklerini anımsayalım: "Bunla-

19 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, s. 19.

20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 136.

21 a.g.y., s. 235-236.

22 Sabri Ülgener, *İktisadî İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri*, s. 78.

rın hepsi manevî vazifelerine inanmış, muayyen bir ruh nizamından geçmiş, nefislerini terbiye etmiş insanlardı. Onun için şahsiyetlerini ölümden ötede bile kabul ettirdiler." (abç)[23]

Öyleyse şunu kesinleyebiliriz: Tanpınar'ın *Huzur*'da 'üretim', 'emek' ve 'iktisadî şartlar'dan sözetmesi, "manevî dünyanın yaratıcı ve aşıcı bir şekilde yenilenmesi" anlamına gelmiyor. Çünkü bunları (bilimsel) Marksist ekonomipolitiğin kuramsal kavramları olarak kullanmıyor Tanpınar; ideolojik (ahlâksal) bir sorunsalı temellendirmek için kullanıyor. Bunun böyle olmadığını öne sürmek, Tanpınar'ı bütünüyle yanlış değerlendirmek olur diye düşünüyorum.

AHMET HAMDİ TANPINAR ve MARKSİZM

II

Yeni a dergisi'nde Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine bir yazı yayımlamış,[1] S. Hilav'ın Tanpınar'la ilgili yorumlarını eleştirmiştim. *Yeni Dergi*'nin Temmuz 1973 sayısında S. Hilav, bu yazımı yanıtlıyor. Burada, onun söyledikleri tartışılmaya çalışılacak.

1. S. Hilav, önce, benim Althusser'den yaptığım alıntıyı ele alarak ideoloji'nin tanımında bir çeviri yanlışlığının bulunduğunu öne sürüyor. Ama benim yanlışımı bulmaya çalışırken, kendisinin yanlışlığa düştüğünün farkında görünmüyor. Bakınız nasıl: Althusser'in elimdeki İngilizce metne göre verdiği 'ideoloji' tanımı: "It will suffice to know very schematically that an ideology is a system (with its own logic and rigour) of representations (images, myths, ideas or concepts, depending on the case) endowed with historical existence and role within a given society"dir.[2] Benim ilk yazımda verdiğim çeviri ise, sözcüğü sözcüğüne yapılmış bir çeviri değildi. Amacım, sadece ideolojinin bir toplumdaki "imgeler, mit'ler, fikirler ya da kavramlardan oluşan bir tasavvurlar sistemi" olduğunu vurgulamaktı, yoksa bu tanımı sözcüğü sözcüğüne çevirmek değil! Buna karşılık S. Hilav benim 'bir toplumdaki' yerine, 'bir toplumda yaşayan' demiş olmama takılarak şöyle diyor: "H. Yavuz, çevirisindeki 'yaşayan' sıfatıyla, imajları, mitosları ve kavramları belirlemiş; oysa Althusser'in metninde bu sıfat sistemi belirtiyor. Üstelik 'yaşayan' sıfatı da tamamen yanlış." Burada şunu anımsatmakta yarar var: Althusser'in metninde sistemi, (yani, bir 'tasavvurlar sistemi' olarak 'ideoloji'yi' belirleyen, 'yaşayan' sıfatı değil, 'yaşanan' sözcüğüdür. Althusser'e göre ideoloji, 'yaşayan' değil, 'yaşanan' ('lived') bir ilişkidir. İn-

---

[23] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, s. 171.

[1] Bkz: 'Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm: I'.

[2] Louis Althusser, *For Marx*, Penguin University Books, Londra, 1969, s. 231.

gilizce metinden örnekler vereyim: "so ideology is a matter of the lived relation between men and their world";[3] "Men live their ideologies"[4] vb. Görülüyor ki S. Hilav'ın " 'yaşayan' sıfatı, sistemi belirtiyor" sözü, temelden yanlış. Benim kullandığım bu sıfat ('yaşayan' sıfatı), elbette, sistemi değil, tek tek imajları, mit'leri, kavramları, fikirleri belirtiyor. 'Yaşayan': mit'ler, imajlar, fikirler ve kavramlar; 'yaşanan' ise: bir ilişkiler sistemi olarak ideoloji'dir; ikisi ayrı ayrı şeylerdir. S. Hilav, Althusser'in sistemindeki bu inceliği gözardı ederek, doğru çeviriyi yanlış sanmış... (İlginç bir raslantı: sayın Cemil Meriç'in, *Hareket* dergisinde[5] Althusser'in 'ideoloji' tanımını bütünüyle çevirdiğini gördük. Sayın Meriç'in çevirisi şöyledir: "Althusser için ideoloji kendine göre bir mantığı ve tutarlılığı olan, belli bir toplum içinde tarihî bir görevi bulunan bir tasavvurlar (imajlar, mitler, fikir veya mefhumlar...) bütünüdür." S. Hilav, sayın Meriç'in çevirisi ile kendi çevirisini karşılaştırırsa "tarihî bir varlığı ve tarihî bir görevi bulunan" deyişinin, tasavvurlara mı, yoksa sisteme mi ait olduğunu kolayca görebilir.)

2. S. Hilav, "H. Yavuz Althusser'deki ideoloji/bilim ayrılığı görüşü ile benim Tanpınar'daki resmî ideolojiden kopma ve bilimsel düşünceye yaklaşma tezlerim arasında paralellik kurarak herşeyi birbirine karıştırıyor" demektedir. Acaba herşeyi birbirine karıştıran kim? Bir bakalım. S. Hilav, bana verdiği yanıtta, Althusser'e dayanmadığını, "maddeci bilimsel felsefenin çok daha sağlam olan kaynaklarına dayandığını" belirtiyor. S. Hilav, resmî ideolojiden kopmak ve bilimsel düşünceye yaklaşmak konusundaki tezini maddeci bilimsel felsefenin kaynaklarından çıkarmadığı söylemek istiyor. Oysa, maddeci bilimsel felsefenin çok daha sağlam olan kaynakları" (bu arada, özellikle, S. Hilav'ın bir bölümünü dilimize çevirdiği 'Alman İdeolojisi'), Hegel'ci idealizme karşı çıkarak bu ideolojiden kopan (daha doğrusu, koptuğunu sanan) genç-Hegelci'leri eleştirir. Tanpınar da, bir bakıma, genç-Hegelci'lerin konumundadır: Nasıl ki genç-Hegelci'ler, "metafizik, politik, hukukî ve ahlâkî tasavvurları, dinî ve teolojik tasavvurlara" bağlıymış gibi gösteriyor idiyseler, Tanpınar da *Huzur*'da ekonomik "tasavvurları" (burada 'emek', 'üretim' vb. gibi kavramları) 'ruh terbiyesi', 'iç âlem medeniyeti' gibi ahlâksal "tasavvurlara" bağlıymış gibi gösterir. Benim belirtmek istediğim de buydu.

3. Tanpınar'ın 'emek', 'üretim' vb. gibi sözcükleri maddî yaşamı bir bütün olarak kavrayıp açıklayan temel, kuramsal kavramlar olarak değil, tam tersine, ahlâksal bir ülküyü (ideali) temellendirmeye yarayan ideolojik nosyonlar olarak kullandığı konusundaki görüşümü, burada, bir kez daha yineleyeyim. S. Hilav, bilimsel görüşe 'iyice' yaklaşmış olduğunu öne sürdüğü Tanpınar'ın bu kavram-

---

3 a.g.y., s. 233.
4 a.g.y., s. 233.
5 Cemil Meriç, Umrandan Uygarlığa, Ötüken Neşriyat (üçüncü baskı), İstanbul, 1979, s. 238.

ları hangi sistemin bağlamı içinde kullandığı gibi çok önemli bir noktaya hiç değinmiyor. Oysaki Tanpınar'ın 'bilimsel düşünce'ye iyice yaklaşıp yaklaşmadığı, onun 'emek', 'üretim' vb. gibi sözcükleri salt kullanıp kullanmadığı ile değil, bunları bilimsel maddeci sistemin özel anlamlarıyla kullanıp kullanmadığı ölçü alınarak belirlenir. Hilav, bunu dikkate almaksızın, yazılarında ya da romanlarında salt 'üretim' ya da 'emek' sözcükleri geçti diye, Tanpınar'ı bilimsel maddeci dünya görüşüne iyice yaklaşmış sayıyor!

İlk yazımda da belirttim: 'emek' kavramı Tanpınar için, toplumsal üretim sürecinde değer yaratan kategori değil, insan ruhunu 'terbiye' etmeye yarayan ahlâksal bir nosyondur; bu anlamda 'emek', lonca ahlâkı sistemiyle bütünleşir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, Hayri İrdal'ın şu sözleri bu bağlamda yeniden düşünülmelidir: "zenaatkârın yerini tüccarın alması acınacak şeydir hakikaten, dedim";[6] "Eskiden, dedim, bu cins işler sadece sermaye meselesi değildi. Sevenler ve işin içinde yetişenler yaparlardı".[7] Tanpınar'da lonca ideali sorunu, bu tür örneklerin ışığı altında değerlendirilmeli, diye düşünüyorum.

(Felsefe ve Ulusal Kültür, İstanbul 1975, s. 36-55).

---

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1961, s. 195.

7 a.g.y., s. 196.

KURUNTUYA DAYANAN ELEŞTİRME

Selâhattin Hilâv

"Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol!
Onu kendi uzviyetinde bir ağaç gibi yetiştir..."
Huzur, s. 303

Genel Kuruntular

Yeni Ortam gazetesinde yayımlanan "Tanpınar Üzerine Notlar" adlı yazımda (31 Mart - 9 Nisan 1973), bu yazarımızın çeşitli konulardaki görüşlerini ve romancılığını ele almaya, gözden kaçmış özelliklerini göstermeye çalıştım. Bazı konularda, belirli görüş ve düşüncelere (tarih ve toplum alanında maddeci düşünceye) "yaklaştığını", romanlarında belli birtakım tutumlar benimsediğini ve eğilimler gösterdiğini (eleştirme, mizah) ileri sürdüm. Ayrıca, yazarın dünyasında bir tutarsızlık (tarih ve toplum alanında maddeci görüşe "yaklaşma", ama varlık felsefesinde natüralist bir panteizm; sanat ve estetikte, rüya, kaçış ve mazmunculuk'un yanı sıra eleştirme ve mizah) olduğunu söyledim. Bütün tutarsızlığına (herkesten tutarlılık bekleyemeyiz) rağmen, derin, geniş ve sindirilmiş kültürüyle, ülkemizin çeşitli sorunlarına, özel şartlarımızı gözönünde tutarak olumlu çözüm yolları getirmeye çalıştığına, resmî ideolojiden ve kalıp düşüncelerden sıyrıldığına ve çok başarılı bir romancı olduğuna inandığım Tanpınar'ın bu özelliklerini, nesnel bir inceleme ve eleştirmeyle göstermeye çalıştım. Tanpınar'ın "toplumcu" ya da "solcu" olduğunu söylemedim. Tam tersine, "bilimsel bir görüşe ulaştığı söylenemez" dedim (Notlar, Sınıf Sorunu I). Hem de apaçık bir biçimde:

Oysa Hilmi Yavuz, *Yeni A Dergisi*'nde (Mayıs, Haziran 1973) ve Milliyet Gazetesinin *Sanat Dergisi*'nde (18 Mayıs 1973), Tanpınar'ı "toplumcu" (herhalde "sosyalist" demek istiyor) ve "solcu" bir yazar olarak gördüğümü ve gösterdiğimi yazdı. "Tanpınar Üzerine Notlar"a göz atan herhangi bir okur, yazarın "toplumculuğundan" ya da "solculuğundan" söz etmediğimi, eserlerindeki çe-

şitli ve kimi zaman uyuşmayan yanları ortaya koyarak, görmezlikten gelinen olumlu düşüncelerini belirterek ve hepsinin hakkını vermeye çalışarak Tanpınar'ı yerine oturtmaya ve değerlendirmeye yöneldiğimi görecektir. Aslında okur, sadece H. Yavuz'un yazılarından bile, benim böyle bir şey söylemediğimi anlayabilir. H. Yavuz, benim tezlerimden söz ederken, iddialarının doğruluğunu gösterecek alıntılar yapamıyor. Tanpınar'ın "toplumcu" ve "solcu" olduğunu söylediğim bir tek cümle veremiyor. Var olmayan bir şeyi nasıl versin! Ayrıca *A Dergisi*'ndeki ilk yazısında benim açıklamalarımdan söz ederken şöyle diyor: "Tanpınar'ın (...) belirli bir dünya görüşüne yaklaştığı öne sürülüyor. Tanpınar'a yapıştırılmak (herhalde "yakıştırılmak" olacak; çünkü 'dünyagörüşü yapıştırmak' sözünü hiç duymadım) istenen bu dünya görüşü, toplumculuktur." Bir insan, nasıl olur da hem bir dünya görüşüne yaklaşır hem de o dünya görüşüyle nitelenen bir insan olur? Başka bir deyişle, Tanpınar, benim gözümde gerçekten toplumcu olsaydı, yaklaşmış değil, "ulaşmış" derdim. Oysa ben, ulaşmış demiyorum, "yaklaşmış" diyorum. Demek ki, Tanpınar'ı toplumcu olarak görmüyorum. *Sanat Dergisi*'ndeki yazısında da H. Yavuz, Tanpınar için, "üstyapıyla ilgili kültür ikiliği sorunlarının altında maddî şartların ve üretimin yattığını sezen bir toplumcu yazar olduğunu söylediğimi ileri sürüyor. Toplumculuğun temel ilkesi olan bir görüşü sezmekle kalan kimse nasıl toplumcu olur? Gerçekten toplumcuysa, sezmekle yetinmiş olabilir mi? Ben, bizde örneğine çok rastlanmasına rağmen, "sezgici toplumcu" kavramının bir mantıkî çelişme olduğunu sanıyorum. Bütün bunlar, H. Yavuz'un benim yazımda bulunmayan bir iddiayı varsayarak ve benim ileri sürdüğüm bir tezi değil, kendi kafasındaki bir kuruntuyu gerçekmiş gibi kabul ederek eleştirmelere giriştiğini daha ilk adımda açıkça gösteriyor.

Ayrıca, H. Yavuz, sözünü ettiğim yazılarında, Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı incelediğini söylüyor. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanının yeni basımı dolayısıyla yayımlanan bir inceleme yazısı" diyor (*A Dergisi*, Mayıs 1973). *Sanat Dergisi*'ndeki yazısında da, "Tanpınar Üzerine Notlar"ı sadece bu romanla ilgili bir yazıymış gibi gösteriyor. Oysa yazımın başlığından, muhtevasından ve bir notta yaptığım açıklamadan, sadece *Huzur*'u değil, Tanpınar'ın başka eserlerini de incelemeye çalıştığımı anlamak pek güç olmasa gerek. H. Yavuz, bu apaçık gerçeği yine kendi istediği gibi görmüş, yine bir kuruntuya kapılmış. H. Yavuz'un bu genel kuruntularından sonra, özel birtakım konulardaki yanılgılarını ve kuruntularını aşağıdaki bölümlerde açıklayacağım.[1]

---

[1] *Kitaplar Dergisi*'nin birinci sayısında, Konur Ertop'un Ahmed Hamdi üzerine ilgi çekici bir yazısı yer alıyor. Yazar, her zamanki titizliği, sağduyusu ve haktanırlığıyla ele almış Tanpınar'ı. Ama üzerine konan imzasız açıklamada, hiç bir kanıt göstermeden ileri sürülmüş edebiyat dışı suçlamalar ve karaçalmalar var. Üstelik bu yazıda, Konur'un söyledikleriyle çelişen iddialar ileri sürülmüş. Yazarın gözü dünyayı görmüyor. İmzasız yazar, Fethi Naci'yi ve beni kastediyor herhal-

H. Yavuz, benim, "Althusser tarafından yeniden formüllendirilen bir yapısal ikiliğe, 'ideoloji/bilim' ikiliğine" dayandığımı söylüyor *(A Dergisi,* Mayıs 1973). Beni, Althusser'ci yapmasına, sevinmem mi, üzülmem mi gerektiğini kestiremedim. Ama şunu açıkça söylemeliyim: Ben Althusser'in görüşüne dayanmadım. Bu görüş yani ideoloji/bilim ikiliği bilimsel maddeci düşüncenin temel ilkelerinden biridir ve yıllarca önce dilimize çevirdiğim *Alman İdeolojisi*'nde açıklanmıştır. Bu konuya özel yorumlarını getirmiş olan Althusser'e başvurmam gerekmiyordu. Çünkü maddeci bilimsel felsefenin çok daha sağlam olan kaynakları yetiyordu bana. Üstelik Althusser'in "yapısalcı" yorumu bana uygun düşmüyordu. (Benim, sözü geçen kaynaklara dayanarak ve toplumumuzdaki egemen ideolojiyi de örnek alarak yaptığım tanım ve açıklama "Notlar"ın birinci bölümündedir.) Bu konuları aydınlatmak için, okura Althusser'in felsefesi hakkında bilgi vermem gerekiyor. H. Yavuz, Althusser'in "ideoloji' anlayışını açıklarken bir alıntı yapmış. Ama, bilmem neden, alıntının kaynağını belirtmemiş. Oysa, kaynak göstermek, bilimsel araştırmanın temel kurallarından biridir. Kaynağı ben söyleyeyim: "*Pour Marx,* s. 238, François Maspero, Paris 1969", İngilizce çeviri, "*For Marx,* s. 231, Allen Lane, The Penguin Press, 1971". Yazık ki, bizde adı duyulduğu halde felsefesi hakkında pek az şey bilinen Althusser'i ortaya atan ve beni de Althusser'ci yapan H. Yavuz, bu bir tek cümleyi hem eksik almış hem de yanlış çevirmiş. Şöyle diyor Althusser: "Il suffit de savoir très schématiquement qu'une idéologie est un systéme (possédant sa logique et sa rigeur propres) de représentations (images, mythes, idées ou concepts selon les cas) doué d'une existence et d'un rôle historiques au sein d'une société donnée." H. Yavuz bu tek cümlenin içindeki ilk sekiz kelimeyi, birinci parantez içindeki kelimeleri ve "d'un rôle historiques" sözünü atlamış. Hiç olmazsa üç nokta koyarak belirtmeliydi. Ayrıca, atladığı son iki kelime grubu, Althusser'in tanımını oluşturan sözler. Bunlar atlanınca ve üstelik yanlış da yapılınca, Althusser'in tanımı verilmemiş oluyor. Hilmi Yavuz'un çevirisi şöyle: ideoloji, "bir toplumda yaşayan imajlar, mitoslar, idealar ya da (yerine göre) kavramlardan oluşan bir tasarımlar (représentations) sistemidir." H. Yavuz, çevirisindeki "yaşayan" sıfa-

---

de; ama açıkça belirtemiyor. Kara satırların yazarı bu konularla uğraşacağına, kendisinin ya da yanındakilerden birinin yazmış olduğu basit bir haberdeki cehalet anıtına dikkat etseydi daha iyi olurdu. Bu derginin beşinci sayfasında, yasaklanan bir kitaptan söz ediliyor. Kitabın adı *The Marxian Revolutionary Idea.* Şöyle çevrilmiş: *Marksist İhtilâl Ülküsü.* Önce, "marxian" kelimesi "marksist"ten farklı bir anlam taşır. Marksist demek isteseydi, yazar kitabının adında İngilizce "marxist" kelimesini kullanırdı. "Marxian" kelimesi, Marx'ın metodunu ve öğretisini, alışılagelmiş ve genellikle kabul edilmiş yorumların dışında; kişisel bir biçimde kullanan araştırıcıları, düşünürleri ve bunların ileri sürdüğü görüşleri belirtmek için kullanılır. "Idea" kelimesinin ise "ülkü" ile hiç bir ilişkisi yoktur. "Idea", fikir, düşünce, kavram anlamına gelir. "Ülkü" ise bilindiği gibi "ideal" demek. Üstelik "revolutionary" sıfatı da isim olarak çevrilmiş. Üç kelimede üç yanlış. Kırılması imkânsız bir rekor!.

tıyla, imajları, mitosları, kavramları belirlemiş; oysa Althusser'in metninde bu sıfat, sistemi belirliyor. Üstelik "yaşayan" sıfatı da tamamen yanlış. Althussser, "doué d'une existence et d'un role historiques" diyor. Yani, "tarihî bir varoluşa ve role 'sahip'; "tarihî bir varoluşla ve rolle 'donatılmış' ya da 'donanmış'; tarihî bir varoluş ve rol 'edinmiş' " demek istiyor. "Yaşayan"la hiç bir ilişkisi yok. İngilizce çeviride de, bu anlamlara gelen "endowed" kelimesi kullanılmış. Atlanmış bölümlerle, yerli yersiz konmuş parantezlerle ve belirttiğim yanlışlarla, bu çeviri, Althusser'in ideoloji tanımının çevirisi olmaktan çıkıyor. Bu cümle şöyle çevrilebilir: "... ideoloji, belli bir toplumda tarihî bir varoluş ve rolle donatılan ve tasarımlardan (yerine göre, imajlar, mitoslar, fikirler ya da kavramlar) oluşan bir sistemdir (bu sistemin, kendine özgü bir mantığı ve katılığı vardır)". "Notlar"ın birinci bölümünde yaptığım açıklamada, ideolojinin, dünya ve toplum hakkında, kişiyi yanıltıya düşüren, gerçeği çarpıtan, bütün bilim-dışı görüş ve düşüncelerin tümü olduğunu söyledim; örnekler verdim. Tanpınar'ın bizdeki özel ideolojiden koptuğunu, bilimsel bazı düşüncelere "yaklaştığını" söyledim. H. Yavuz "resmî ideolojiyi aşmak (dépassement) Althusser'in kullandığı anlamda "bilim, düşüncesine geçmeyi içermez diyor." Daha önce de belirttiğim gibi ben, "Notlar"da Tanpınar'ın, bilim düşüncesine geçtiğinin söylenemeyeceğini açıkça yazdım. Bundan ötürü H. Yavuz'un bu iddiası üzerinde durmuyorum. Burada önemli olan nokta, H. Yavuz'un, Althusser'deki ideoloji/bilim ayrılığı görüşü ile benim Tanpınar'daki resmî ideolojiden kopma ve bilimsel düşünceye yaklaşma tezlerim arasında bir paralellik kurması ve her şeyi birbirine karıştırmasıdır. Althusser, marksizme, yapısalcı (structuraliste) bir yorum getirmiş hattâ marksizmin bir yapısalcılık olduğunu ileri sürmüş bir filozoftur. Tezleri üzerinde, hem marksist çevrelerde hem de bu çevrelerin dışında çok tartışıldı. Bilindiği gibi, günümüzde, çeşitli bilim dallarında bir metot olarak büyük etki gösteren yapısalcılık, incelenen herhangi bir gerçeğin, her şeyden önce içinde bulunduğu bütün, çerçeve ya da yapı açısından ele alınmasını ve ancak böyle davranılırsa anlaşılabileceğini ve açıklanabileceğini ileri sürer. Başka bir deyişle, yapısalcılık için, herhangi bir gerçeğin ortaya çıkış ve kayboluşundan yani oluş ve tarihten çok, bu gerçeğin içinde bulunduğu bütün, kapalı sistem, çerçeve ve yapı önemlidir. Okur, hegelci ya da marksist diyalektiğin bütünsellik (totalité) kavramı ile bu görüş arasında bir yakınlık olduğunu sezecektir. Şüphesiz ki, bir gerçeğin incelenip açıklanmasında, bu gerçeğin içinde bulunduğu bütünü, çeşitli etki ve tepkileri mümkün olduğu kadar geniş ve ayrıntılı bir biçimde ele almak, diyalektik mantığın da en temel ilkelerinden biridir. Ama diyalektik mantık, bir gerçeği ortaya çıkaran, oluşturan ve ortadan kaldıran kuvvetleri, başka bir deyişle bu gerçeğin aşılmasını, belli yanlarıyla ve nitelik değişimine uğrayarak daha yüksek bir düzeyde, yeniden ortaya çıkmasını da gözönünde tutar. Bu da, diyalektiğin en temel ilkelerinden biridir, yani değişme ve oluş ilkesidir. Ya-

pısalcılıkla maddeci diyalektik arasındaki temel fark, birinci görüşün oluş, tarihîlik ve aşma ilkesine önem vermeyişidir.

Şimdi, yapısalcı görüşü, fikir ve bilim tarihine uygularsak nasıl bir sonucun ortaya çıkacağını kavramaya çalışalım. Şüphesiz ki, böyle bir görüş, fikir ve bilim tarihindeki büyük ilerlemeleri ve aşamaları; birikimler, değişmeler, niteliksel gelişmeler ve "aşmalar" olarak görmeyecek, sadece kopuşlar, kesintiler, ilintisiz kademe oluşmaları, birbiriyle ilişkisi olmayan bütünler, çerçeveler ve yapılar olarak görecektir. Böylece, bilimin, bilim-öncesi kavramlar ve atıflar (referanslar) çerçevesinden yani ideolojik fikirlerden kesin bir kopuş ve sıçrama sonunda ortaya çıktığını söyleyecektir. Bu bütün bilimlerde olduğu gibi tarih, sosyoloji ya da ekonomi biliminde de böyledir. İşte Althusser, bu yapısalcı görüşü, maddeci diyalektikle kaynaştırmaya çalışmış ve araştırma metodunu her şeyden önce, tarih ve ekonomi alanında bilimsel devrimi gerçekleştirdiğini düşündüğü Marx'a uygulamış; onun fikrî gelişmesini bu açıdan açıklamaya çalışmış ve hegelcilikten ne zaman ve ne tarzda kesin olarak koptuğunu ortaya koymak istemiştir. Bachelard'ın ortaya attığı, Canguilem ve Foucault'nun kullandığı "coupure epistémologique" ("epistemolojik", yani bilgiye ilişkin "kesiklik") deyimini de bilimsel bilginin ortaya çıkışındaki bu kopuşu belirtmek için kullanmıştır (Bk. *Pour Marx*, Aujourd'hui I, II, s. 41, 168, 189, 196, 255). H. Yavuz'un bilimsel düşünceyi benimseyen herkeste mutlaka gerçekleştiğini ve bundan ötürü açıklanıp ortaya konması gerektiğini sandığı "epistemolojik kesiklik" kavramı, işte budur. Althusser, Marx ile hegelci düşünce ve klasik ekonomi arasında böyle bir kopuş olduğunu Marx'ın bu "epistemolojik kesinti"yi gerçekleştirerek, yani genellikle kabul edilmiş tezin tersine Hegel'den hiç bir şey almayarak (bu iddia, Marx'ın söylediklerine aykırı düşer) tarih ve ekonomi bilimini kurduğunu söyler. H. Yavuz, bilimsel düşünceye ulaşmış bir kimse olarak gördüğümü sandığı Tanpınar'da da bu "epistemolojik kesinti"yi göstermem gerektiğini ileri sürüyor. Okur, yukardaki açıklamalardan sonra, bu iddianın gülünçlüğünü hemen kavrayacaktır. Çünkü, burada söz konusu olan şey bilgilerin genel gelişimi ile ilgili bir teoridir. Bir bilimin nasıl oluştuğunu ve temel özelliklerini açıklama amacını güder. Tarih ve ekonomi bilimini yaratmadığına göre (yoksa H. Yavuz benim böyle düşündüğümü sandı da yazmadı mı!) Tanpınar'ın "epistemoloji kesinti"den geçtiğini açıklamam garip olmaz mı? Bilim düşüncesi ya da herhangi bir bilim, bir kere oluştuktan sonra, herhangi bir kimsenin bu düşünceyi ya da bilimi benimsememesi bir kültür, eğitim ve pedagoji sorunudur. Oysa yukarıda sözü geçen "epistemolojik kesinti" kavramı, bilimsel düşüncenin ve bilimlerin ortaya çıkışını açıklamak için kullanılan işlevsel (yani, olguları bilimsel bir biçimde açıklamamıza yarayan) ve metoda ilişkin olan bir kavramdır; felsefe, sosyoloji ya da tarih araştırmalarında kullanılır. İkisini birbirine karıştırmamak gerekir.

Aşma Kavramı ve Althusser'in Eleştirilmesi

H. Yavuz, benim üzerinde önemle durduğum "aşma" (Aufhebung) kavramının "ideolojik" yani bilim düşüncesine aykırı bir kavram olduğunu söylüyor. Bu ileri-sürüş, sözün nereden geldiğini bilmeyen ama maddeci felsefeyle yakınlığı olan okuru şaşırtacaktır. Çünkü, böyle bir okur, "Aşma" teriminin, diyalektikteki "olumsuzlamanın olumsuzlanması" ve "sentez" kavramlarının başka bir adı olduğunu bilir. Maddeci diyalektiğin en temel ilkelerinden biri olduğunu da öğrenmiştir (*Materyalist Felsefe Sözlüğü*, s. 39, Sosyal Yayınlar; S. Hilâv, *Felsefe El Kitabı*, s. 139, Gerçek Yayınları). H. Yavuz, acaba birdenbire, aşma kavramının ideolojik bir kavram olduğunu niçin ileri sürüyor? Açıklayayım: H. Yavuz, beni Althusser'ci yaptıktan sonra, kendi de Althusser'ci olmuş. "Epistemolojik kesiklik" kavramını hiç eleştirmeden ya da eleştiremeden alıp benimsiyor. Sonra, yine hiç eleştirmeden Althusser'in aşma konusundaki görüşünü de kabulleniyor. (Oysa H. Yavuz "hümanizma" üzerinde birçok yazı yazmıştı. Acaba o zaman Althusser'ci değil miydi? Bu filozofun, "hümanizma"yı ideolojik bir kavram olarak red ettiğini biliyor muydu? Doğrusu, işin içinden çıkmak zor!) Althusser'in bu "aşma" görüşü çok ünlüdür; üzerinde tartışılmıştır. Tartışma, özellikle marksistler, marksgiller (marxien) ve marksologlar arasında çıkmıştır (Bk. Le Centenaire du "Capital" de Lucien Goldmann'ın *Ideologie et Marxisme* adlı incelemesi; Jean Lojkine; *Pour une Théorie Marxiste des Idéologies*", Centre D'Etude et de Recherche Marxiste). H. Yavuz biraz dikkatli olsaydı, "aşma" kavramını, Althusser'deki çok özel ve tartışmalı haliyle, olduğu gibi alıp, mutlak bir hakikatmişçesine ileri sürmezdi. Goldmann, sözünü ettiğim incelemesinde, Althusser'in yapısalcılığını eleştirirken bu kavram üzerinde de durur. Goldmann'a göre, Althusser'in yapısalcılığı, marksizme "sokulmuş" dört ideolojik unsurdan sonuncusu ve en önemlisidir. Niçin ideolojik bir unsurdur? Çünkü, Althusser, "yapı', "çerçeve" ya da "bütün" kavramını, gereğinden fazla abartmakta, herhangi bir olayın ya da gerçeğin, sadece içinde ortaya çıktığı "bütün" (yapı) açısından ele alınmasına yönelmekte; bu olay ya da gerçeğin bir tez-antitez ve sentez süreci içinde ortaya çıkmış olmasını, yani oluş, değişme ve tarih boyutunu bir yana itmekte, bundan ötürü "pozitivizme" (yani yüzeyde kalan bir bilim anlayışına) düşmek tehlikesiyle karşılaşmaktadır) (*Ideologie et Marxisme*, s. 300). Yapısalcılığın ancak oluş ve tarih boyutu da hesaba katılarak yararlı bir araştırma metodu olacağını söyleyen ve çalışmalarında bunu gösteren Goldmann, kendi görüşüne, bundan ötürü, "jenetik yapısalcılık" adını verir. Gerçekten de, Althusser'in yapısalcılığının öteki kavramları gibi, "aşma" kavramı da, maddeci diyalektiğin kaynağındaki görüşe hayli ters düşer. Ne var ki, Althusser'in, bu şaşırtıcı tezleri ileri sürerken, gerçek bir bilim adamına yakışan ciddi ve ihtiyatlı bir tavırla, vardığı sonuçların mutlak hakikatler olmadığını ve daha sonra düzeltilebileceğini ileri sürdüğünü (*For Marx*, s. 9) belirtmek isterim. H. Yavuz, Althus-

ser'ci olduğu halde, Althusser'in gösterdiği bu ihtiyatı benimsemek gereğini duymamış. Öte yandan J. Lojkine de, Althusser'in "kesinti", "kopma" ve "sistem" kavramlarının mekanist ve idealist kavramlar olduğunu, diyalektiğe aykırı bir görüşü dile getirdiklerini ileri sürer (adı geçen inceleme).

Buraya kadar, H. Yavuz'un benim yazım konusunda düştüğü genel kuruntuları ve belli birtakım felsefi sorunlardaki yanılgılarını açıkladım. Bu tür daha başka yanılgılar da var. Ama onları ikinci yazımda ele alacağım ve burada, son olarak, H. Yavuz'un, Tanpınar'ı geçmiş özlemi çeken, felsefe açısından idealizmi benimsemiş bir kimse olarak göstermek isterken ne gibi yollara başvurduğunu açıklayacağım.

Hilmi Yavuz ve Mehmet Kaplan

H. Yavuz, Tanpınar'ın görüşlerinin sadece "bir yanı" üzerinde duruyor; alıntılarında onları kullanıyor, onları değerlendiriyor. Nitekim, *Huzur*'un başlıca kahramanlarından "İhsan"ın belli birtakım sözlerini seçip kullandığı halde, "ilk bakışta" onlara ters düşer gibi görünen başka sözlerini atlayıp geçiyor. *Huzur*'daki İhsan'ı, Tanpınar'ın etkilendiği bir kişiliğin sembolü olarak görmek yanlış olmaz. Başka bir deyişle İhsan, Tanpınar'ın belli bir açıdan ve belli bir ölçüye kadar etkilendiği Yahya Kemal'i bir bakıma temsil eder. Ama *Huzur*'da Mümtaz da var. Ve Mümtaz, Tanpınar'ın kendisidir. Ne var ki, H. Yavuz, birinci yazısında, Mümtaz'dan pek az alıntı yapıyor. İhsan'a uyguladığı metodu ona da uyguluyor. Yani Mümtaz'ın söylediklerinden, sadece işine gelenleri alıyor. Oysa, "Tanpınar Üzerine Notlar"da gösterdiğim gibi, hem Mümtaz hem de İhsan, geçmişteki olumlu yanları arayan, ama geçmişle yetinmeyen, geçmişin olumsuzlanmasını ve aşılmasını isteyen, gerçek bir kültür hayatının başka türlü kurulamayacağını düşünen kimselerdir. Okur, "Notlar" da, bu ileri-sürüşü belgeleyen birçok alıntı bulacaktır. Birkaç örnek daha veriyorum: İhsan, H. Yavuz'un ileri sürdüğü gibi, Yahya Kemal aracılığıyla Maurras ve Barrés'ten aktarılmış bir kalkınma modelini yani lonca ideali'ni savunmuyor: "Halbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye. Bu ancak kendi şiarları içinde yürümesiyle kabildir." (H. s. 224). Üstelik bu sorun, kesin cevabı olmayan, kendi şartlarımızın bilinmesi yoluyla çözüme ulaştırılabilecek bir sorundur: "Aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız. (Bunların hepsi, H. Yavuz'un Tanpınar'a atfettiği lonca ideali üzerinde herhalde kurulamaz!- S.H.) (...) Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmaya başlayacağız. (Lonca ideali'yle mi?! S.H.) (...) Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız. Şimdiye kadar insanla yapıcı olarak meşgul olmadık, bir yığın inkılâbın peşinde idik (Tanpınar, köke inmeyen biçimsel devrimleri eleştiriyor.- S.H.) Bu bina (yani Türkiye'nin yeni ekonomik-sosyal-kültürel düzeni.- S.H.) ne olacak? Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? (Tanpınar'ın eskiye

dayanarak yeniye yönelme düşüncesi, yani "aşma" görüşü ve büyük yazar Kemal Tahir'le ortak olan bir yanı.- S.H.) "Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti." (H. s. 226/227). Özellikle son iki cümleye okurun dikkatini çekmek isterim. İhsan, H. Yavuz'un ileri sürdüğü gibi hazır çözümler getirmiyor. İhsan, geçmişteki bir düzenin, bir idealin Türk toplumu için bir örnek olmayacağını; geriye dönmenin imkânsızlığını ve Türkiye'nin yaratılması gerektiğini, bir soruya verdiği cevapta, kesin olarak ve bir kere daha açıklar: "-Peki nedir bu Türkiye? İhsan içini çekti: -İşte mesele burada. Onu bulmakta..."(H. s. 231). Tanpınar, *Huzur*'un 222-227. sayfalarında, İhsan'ın ağzından, Osmanlı İmparatorluğu'nun eski ekonomik şartlarının köklü bir değişikliğe uğratılması, toprağın geniş anlamda ekonomi hayatına girmesi, planlı çalışma ve üretim siyasetine yönelmek, toprağı ve insanı ekonomik ve sosyal hayata açmak, iç piyasayı genişletmek, iç mübadeleyi arttırmak gerektiğini apaçık bir biçimde dile getirir. Bütün bunlar, bir "lonca ideali"nin karşıtı olan, onunla uzlaşmayan görüş ve eğilimlerdir. Yukarda belirttiğim gibi, bu tür başka örnekler "Notlar"da ve Tanpınar'ın öteki eserlerinde bol bol bulunur. Burada sadece İhsan'ın söylediklerinin üzerinde durmam rastlantı değildir. Böylece, Tanpınar'ın öteki eserlerine pek rağbet etmeyen ve kendi görüşlerine uygun düşünceler ileri sürdüğünü sanarak İhsan'ın üzerinde duran H. Yavuz'un Tanpınar konusunda yaptığı açıklama ve yorumların, İhsan açısından bile doğru olmadığını göstermiş oluyorum. Aslında, "Notlar"da görüleceği gibi, Tanpınar, Yahya Kemal'in her açıdan ve tüm olarak etkisinde kalamayacak kadar zengin, derin ve sindirilmiş bir düşünce dünyasına sahiptir. Eserleri tüm olarak incelenirse, Tanpınar'ın düşünce dünyasının Yahya Kemal'e de, *Huzur*'da onun temsilcisi olarak kabul edebileceğimiz İhsan'a da, tüm olarak indirgenemeyeceği açıkça görülür. H. Yavuz, Tanpınar'ın Yahya Kemal'e bağlı olduğunu, bundan ötürü geçmiş özlemi çeken, idealini geçmişte bulan bir yazar olduğunu sanıyor; gericidir demeye getiriyor. Oysa Tanpınar, Yahya Kemal'e de kendi özel açısından bakar ve şu şaşırtıcı yorumu yapar: "Yahya Kemal geçmişin özlemini değil, tam tersine yarının özlemini duyan bir şairdir." (*Makaleler*, s. 560). Bu görüşün doğru olup olmadığı üzerinde tartışılabilir. Burada bizi ilgilendiren nokta, Tanpınar'ın ünlü şair hakkında alışılmadık bir yorum getirmesi, bu yorumu benimsemesi, ona bu açıdan bakması; ondan, bu bakımdan etkilenmesidir. Bu tutum, Tanpınar'ın, "Notlar"da açıkladığım "aşıcı" görüşüne uygundur ve Yahya Kemal'den belli bir yönde, belli bir ölçüde ve kendi görüşleri bakımından etkilendiğini gösterir. Öyleyse, H. Yavuz'un yaptığı gibi, İhsan'ın düşüncelerindeki bir tek yanı ele alarak (yani soyutlayarak) işe başlamak, böylece Yahya Kemal'le ilinti kurmak, Tanpınar'ın kendi söyledikleri varken, Yahya Kemal hakkında yazdığı kitapta, şairin düşüncelerini, Tanpınar'ın öz düşünceleri gibi göstermek, daha sonra bu yoldan, Maurras'la, Barrés'le ilişki kurmak, bu yazarların görüşlerini uzun uza-

dıya anlatmak, bunları gerekli belgelemelerle yani Tanpınar'ın eserlerinden yapılacak nesnel alıntılarla desteklemeden Tanpınar'ın düşünceleriymiş gibi göstermeye kalkmak, giderek Sabri Ülgener'e ve Mehmet Kaplan'a başvurmak bilimsel temelden yoksun, beyhude ve yanlış açıklamalardır. Yukarda, H. Yavuz'un, İhsan'ın sözlerinden alıntılar yaparken düşüncelerinin sadece belli bir yanını yani kendi işine yarayacak yanı seçtiğini ve dolayısıyla Tanpınar'ın düşünce dünyasını sakatladığını söyledim. Belli ki H. Yavuz, Tanpınar'ı bir kere "gerici' bellemiş. Okuru da buna inandırmaya çalışıyor. "Gerici" olmayan bir kimsenin de mutlaka "toplumcu" olması gerektiğini sanıyor. Benim, Tanpınar'ı "toplumcu" ve "solcu" bir yazar olarak kabul ettiğimi (oysa ben böyle bir şey söylemedim) sanmasının kaynağındaki kuruntu, en iyi ihtimalle, bu "hep ya da hiç"çi; "evet ya da hayır"cı metafizik ve mekanist düşünme alışkanlığıdır. Oysa, varlıklar, olaylar, fikirler ve kişiler, sadece, "ak ya da kara", sadece "şu ya da bu" değillerdir. Var olan her şey, derecelenmeleri, yeninin ve eskinin karışımını, olumsuzun ve olumlunun çatışmasını, karşıtlığı ve çelişmeyi kapsayan karmaşık bir gerçektir. En basit gerçeklerde olduğu gibi en basit düşüncelerde ve eserlerde de bu karmaşıklığı görürüz. Önemli olan nokta, çatışan unsurların, olumlu ve olumsuz yanların, derecelenmelerin ve karşıtlıkların ne ölçüde varolduğunu ortaya koymak ve açıklamaktır. Her gerçek (fizik, ekonomik, tarihî, sosyal ya da artistik) ancak bu karmaşıklığı gözönünde tutan diyalektik bir görüşle incelenebilir, yerine oturtulabilir ve değerlendirilebilir. Bir gerçeğe (burada söz konusu olan Tanpınar'ın düşünce ve sanatıdır) önyargıyla yaklaşır, onu daha önceden hazırlanmış bir kalıba sokmaya kalkar; tüm karmaşıklığı içinde değil de sadece görüşümüzü destekleyen yanları açısından ele alırsak, incelediğimiz konuya karşı hem haksızlık etmiş, hem yanılmış, hem de başkalarını yanıltmış oluruz. Bundan ötürü, yukarda sözünü ettiğim metafizik ve mekanist tutumu, H. Yavuz gibi, *ilericilik* (burada altını çizerek belirttiğim ve yazılarımda açıklamaya çalıştığım "ilericilik", bilimsel düşünceyle hiç bir ilgisi olmayan ve bizde Cumhuriyet devri ideolojisi içinde yuvalanan, kendini "ilerici" sanan; yani sadece öznel bir nitelik taşıyan, ama nesnel olarak hâkim sınıf ve zümrelerin işine yarayan soyut, biçimci ve halka-karşıt "ilericilik"tir) adına değil de, bambaşka bir görüşü desteklemek için kullanan Mehmet Kaplan ile H. Yavuz'un aynı düşüncede buluşmasına şaşmamak gerekir. H. Yavuz'un, Tanpınar'la ilgili yazılarında, Kaplan'ın açıklamalarına dayanmasında da şaşılacak bir yan yoktur. Yönler değişik olsa, daha doğrusu değişik sanılsa bile, bu sonuca varmak kaçınılmaz bir şeydir. Ayrıca, Mehmet Kaplan'ın, kendi görüşünün özü gereği, böyle bir metot kullanmasının tabiî olduğunu ve bundan ötürü metodu ile amaçları arasında H. Yavuz'a oranla daha büyük bir tutarlılık (bu, tamamen mantıki ve biçimsel bir tutarlılıktır) bulunduğunu belirtmek isterim. İşin ilgi çeken yanı, özü gereği, gerçeğin ve hakikatin sadece bir bölümünü görebilen ve bundan ötürü yanılgı-

ya düşen "gerici" düşünce ile, özüne aykırı olarak ama farkına varmadan aynı gerçeğin bir başka bölümünü gören ve tümünü kavrayamayan "ilerici" görüş arasında, son kertede, hiç bir farkın olmayışıdır. Ülkemizde, sosyal hayatın her düzeyinde, son iki yüz yıldır sürüp giden kör dövüşü ve tekrarlar bunun apaçık bir kanıtıdır.

(*Yeni Dergi*, Sayı 106, Temmuz 1973, s. 42-52).

SAHNENİN DIŞINDAKİLER

Selim İleri

İstanbul'da Zaman

"Zalim mazlûma, öldüren ölene sıkıca yapışmış, selin ortasında onunla beraber akıp gidiyorlardı." (s. 255).

Kurtuluş Savaşı başlangıcında İstanbul'u böyle tanımlıyor Cemal, *Sahnenin Dışındakiler*'de. İstanbul olanca kokuşmuşluğuyla, iki yüzlülüğüyle, sağlıklı değer ölçülerini yitirmişliğiyle karşımıza çıkıyor. Sabiha'nın tiyatro oyuncusu olma merakını bir yana bırakırsak; kitabın adı, kavganın, daha belirgini ölüm-kalım kavgasının dışına düşmüş insanları anlattığından *Sahnenin Dışındakiler.* Ölüm-kalım kavgasına yön verenler, küçük salon toplantılarında yönetmektedirler işi. Bir açıdan suçlamadır Tanpınar'ın romanı. Gerçek aydın, gerçek kavga adamı olamamışları suçlamadır. Cemal'in gözüyle kişileri tanırız. Bölük-pörçük, kopuk anılar dizisinde kişiler karşımıza çıkar. İhsan'ın olumluluğu bile aldatıcıdır. Tanpınar, *Huzur*'da bütün sinmişliğiyle, kavgadan vazgeçmişliğiyle verecektir İhsan'ı.

Romanın başında Cemal'in çocukluk aşkı Sabiha'ya kapılıyor okur. Sabiha, neredeyse diyalektik çözümlemelerle bir yol açıcı gibi görünüyor. Cemal'le unutamadığım bir konuşmaları var (s. 123-131). Bir söylediğinin ardından bir de karşıtlığını yokluyor Sabiha. Sevgiyle sevgisizlik arasında gezinirken, Sabiha'nın ruh dünyası inişli-çıkışlı, korkunç etkileyici bir grafik çiziyor. Kendisini İhsan'dan kıskanan Cemal'e "Benim seveceğim insanı sen de seveceksin değil mi?" diye soruyor; kirpikleri ıslanıyor, vargücüyle İhsan'ı sevmesini yineliyor. İhsan'ı da çok sev. O da seni sevsin, öbürünü de sevsin!' Oysa sevgi savunuculuğunun, ölüm-kalım günlerinde, işe yaramayacağını bilmektedir Sabiha: "Ama bir gün muhakkak seveceğim. Bizim memlekette insanların yapacağı tek iş budur, hele kadınların. Bir gün birisini çok seveceğim... Onu iyi biliyorum. Sabiha, romanın sonunda uçarı, heveslerine yenilmiş, dirilikten vazgeçmiş olarak karşı-

mıza çıkacaktır ama, sahneye çıkmakla, iyice, sahnenin dışına düşecektir. Kurtuluş Savaşı'na karar günlerinde Sabiha'nın Nuri Adil kumpanyasında sahneye çıkması hayli ilginçtir.

Tanpınar, eşelediği kişileriyle olumsuzluğa bel bağlamış bir yazar mıdır? Sanmıyorum. Böyle bir ileri sürüş, en azından *Sahnenin Dışındakiler* için çok yersiz, çok yanlış olur. Kimi zaman Dostoyevski'nin *Cinler*'ini hatırlatıyor roman, olumsuzluğa bel bağlayışıyla, ancak özellikle biri üzerinde durulmuş iki roman kişisi, olumsuzluk savunuculuğunu toptan yıkar: Alâiyeli Ahmet ve Ekrem Bey.

Ekrem Bey, eserin silik kişilerinden biri gibidir. Anılardaki insan kalabalığına, figüran gibi sokulmuştur. Gene de içtenliğiyle öne çıkar, kişiliği harcanamaz bir nitelik kazanır. Memleketin içinde bulunduğu kargaşaya İttihat ve Terakki'nin sebep olduğu kanısındadır Ekrem Bey. Tek çözüm yolu görmektedir: "Öldürürüm." (s. 233) Ekrem Bey, gözü kapalı öldürmekten yanadır. Katı, acımasız düşünceleri çok geçmeden başkalaşır. Aynı toplantıda, aynı süreçte bütün açıklığıyla sayıklar Ekrem Bey: "Ben sadece mütereddit ve zayıfım. Sürükleniyorum. Mâzim beni sürüklüyor. Yoksa yaptıklarımın hiçbirine inanmıyorum. Zaten siyasî mahiyette hiçbir şey yapmadım. Fakat ayrılamıyorum da... Çok rica ederim beni kendinizden addetmeyin! Yapılan işlerin hiçbirini, yardımımla oldu diye sevinerek hatırlamıyorum..." Ekrem Bey, İstanbul'daki zamanda, güçsüzlüğünü ve işe yaramazlığını bilen, içtenliğiyle olumluluk kazanmış bir yarı aydındır. Üstelik yarı aydın olduğunun bilincindedir.

Bilinçlilik adına hareket eden bilinçsiz insanların yaşadığı ortamda olumlu, cevherli hiçbir şey yoktur Tanpınar'a göre. "Artık düşmandan ziyade kendimizle mücadele" (s. 210) etme durumuna düşürüldüğümüzü anlatır yazar. Bu kargaşalıkta, zalimle mazlûmun birbirinden ayrılamadığı bu çirkefte aydınlık, sağlıklı, her açıdan olumlu tek odak noktası Anadolu insanının taşıdığı potansiyeldir. Akşam çaylarında birleşen sahnenin dışındakilere "Anadolu acıdır," diyor Cemal. "Eliniz kesildiği zaman, bir yere çarptığınız zaman duyduğunuz şey yok mu, işte onu çok büyültün, tahammül edilemeyecek hâle getirin, işte Anadolu odur..." diyor. (s. 238) Sonra Alâiyeli Ahmet'in serüvenini, Sabahattin Ali'nin çok sevdiğim hikayelerini andıran acılı yaşamasını anlatıyor (s. 240-242) Okur, bir an Ahmet'in niçin anlatıldığını kavrayamıyor; incelikli, ama yersiz, bütünden ayrı düşmüş bir ayrıntı sanıyor. Oysa romanın irdeleyici bölümlerinde Alâiyeli Ahmet, cevherli kişiliğiyle memleketin kurtuluşu için tek bir öneri gibi karşımıza çıkacaktır (s. 312-316). Tanpınar'ın, edebiyat eserinde bütünlük arayışının güçlü bir kanıtı olarak üstelik. Düşsel aynadan yüzlerin arasında Alâiyeli Ahmet, yani Anadolu insanı nice mucizeler, arınmışlıklar, isyanlar, onurlar, boyun eğmeler simgelemektedir. Cemal belleğinde geçit yapan öbür yüzlerin kaybolmasını, toptan yok olmasını diler sanki. Her şey Anadolu insanıyladır.

Anadolu insanına bakışıyla, dönemindeki yazarlardan ayrılıyor Tanpınar. Dönemindeki yazarlar demekle, Tanpınar'ın benimsediği yazarları söylemek istiyorum belki de. Örnekse Yahya Kemal'i. Çünkü Anadolu insanına bakışıyla, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda Nâzım Hikmet'in duygularıyla özdeşleşiyor. Sonra Tanpınar'ın Kemal Tahir'le özdeşleştirebileceğimiz yanları var. *Sahnenin Dışındakiler,* Kemal Tahir'in "Esir Şehir" üçlüsündeki dünya görüşüne büsbütün uzak bir kitap sayılmaz. Yalnız Tanpınar, bir kavga yazarı değildir. Bugün sağ ve sol çevrelerin Tanpınar'ı, kavganın düşünce adamlarından gibi göstermelerine katılamıyorum. Alabildiğine içten, kendisiyle hesaplaşmasını bilmiş, bireysel bilincini başarıyla okura iletmiş yazarlardan Tanpınar. Ama o kadar. Dolayısıyla Nâzım Hikmet'le, Kemal Tahir'le oranlamam bile saçma oluyor.

Üzülecek mesele, bunca yıl Tanpınar'a sağcıların sahip çıkmış olmasıdır. Sözgelimi *Sahnenin Dışındakiler,* son hesaplaşmada, edebiyatımızın yetkin, güzel romanlarından biri. Tefrika edildiği 1950 yılından bugüne dek kitap biçiminde yayımlanmamış olması sözde ilerici yayınevlerimiz için - özellikle yerli yazar avcılığı yapan yayınevlerimiz için - bir utançtır bence. *Sahnenin Dışındakiler*'i paçavra gibi basan Büyük Kitaplığa ne demeli? Her sayfası dizgi yanlışlarıyla dolu eserin. Sahip çıktıkları yazara, sağcıların duyduğu saygı da bu herhalde.

Sahnenin Dışındakiler, salt öz açısından değil; biçim olarak da ilgi çekici bir roman. Cemal'in savruk, ilk bakışta gelişigüzel sıraladığı anılarından oluşuyor. Oysa Cemal kişiliğine bürünmüş yazar, bu savruk anıları çok çarpıcı bir anakronizmle sıralamış. Okuyucunun eserle ilişki kurmasını, bilinçli isteklerle zorlaştırmış. Zora sürmüş okuyucuyu. Döndürüp birkaç kez okutmak istediği yerlerde yapmış bunu.

Sabiha'nın tiyatro oyunculuğuna varan sonunu daha baştan hissettiriyor Tanpınar. Polisiye roman ucuzluğunu, çekiciliğini yıkıyor. Ama Sabiha'yı sahneye sürükleyen nedenleri anlatıyor. Bir çırpıda harcamıyor; ağır ağır, sindire sindire, hattâ meraklandırarak anlatıyor. Bir de İhsan, İhsan'ın sondaki olayla ilintisi. Nâsır Paşa'nın öldürülmesi olayında İhsan'ı bir başına bırakıvermiş Tanpınar. Artık sahnenin dışında değil gibidir İhsan, *Huzur*'a varan çizgisini görmezden gelirsek tabiî. Nâsır Paşa'ın öldürülmesini ve İhsan'ın olay karşısındaki gidişini geliştirmeden, anlatmadan bitirir romanı yazar. *Sahnenin Dışındakiler*'in sonu, roman alanında – bizde – bir aşamadır bence. Okuyucunun kafasındaki soru işaretlerini cevaplamaktan öte bir sondur bu. Anılar, Cemal'in anıları bütün dağınıklıklarıyla roman kişilerini ortada bırakmışlardır. Biçim, özle sıkı sıkıya düğümlenir böylelikle, Cemal, yarı bilinçliğiyle çözüm getirememiş, sadece anılarını ifade etmiştir.

Anılar, kimi yerde, bilinçaltını eşeleyen iç monologa dönüşüyor eserde. Simgesel değerlere bile başvurulmuş. Örnekse aynadan geçen yüzler... Nâsır Pa-

şa'nın evrakı yakılırken Cemal'in anlatımı kâbustan, kara düşten yararlanır. Abartma uç noktasına taşınır. Olayı yorumundan izler Cemal. Yanan fotoğraflarda, mektuplarda, notlarda yanan bir İstanbul'u görmek mümkündür. Öz değerlerini yitirmiş bir İstanbul'u. Değer çatısı çökmektedir düpedüz.

Bu çöküşü, bireysel yapısında en çok duymuş yazarımız Tanpınar'dır dersem sayısız karşı çıkmayla karşılaşacağımı biliyorum. Gene de denmeli. İçtenliğiyle, bireysel ahlâkıyla, ruh dünyasından sızmış depremli kişiliğiyle kanıtlar dediğimi Tanpınar. Roman, güzel örneklerinden bunun. Tanpınar'ı önemli kılan, vazgeçilmez kılan özelliği çatırtıyı duymuş ve duyurmuş olmasıdır. Romanlarında, hikâyelerinde. Düzyazılarında daha kuşkucu Tanpınar, daha cesaretsiz. Güncel politikanın isteklerine boyun eğmiş gibi. "Diyalektik, insanı tarife çalıştı." cümlesini hep tüylerim diken diken okumuşumdur (*Yaşadığım Gibi*, s. 13). Diyalektiğin öğelerini romanlarında kullanıp incelemelerinde sağa sola yalpalamasını, kişiliğindeki tedirginlikte aramalı.

Tanpınar kavgaya inanmış, kavgaya katılamamanın sancılarıyla yaşayan yitik insanların yazarıdır. "Ben ölürsem benden daha genci var" dizesini, Anadolu türküleri içinden seçip *Sahnenin Dışındakiler*'e yerleştirmesi, başka türlü yorumlanamaz. Kavganın süreceğini bu denli inceliklerle açıklayan bir dizeye rastlamak güçtür.

Duyduğum kişisel yakınlıklar ötesinde, Tanpınar'a sık sık dönüp bakmak gerektiğini söylemeden geçemeyeceğim.

(*Yeni Dergi*, sayı 104, Mayıs 1973, s. 59-62).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESTETİĞİ ÜZERİNE

Hilmi Yavuz

Huzur romanının düşünsel yapısı, Tanpınar'ın Nietzsche'den esinlendiğini gösteriyor. Tanpınar'ın estetiği, özellikle onun müzik ve plastik sanatlar karşısındaki tavrı, doğrudan doğruya, Nietzsche'nin sistemine bağlanıyor.

Eski Yunan kültürünü temellendirirken Nietzsche, bu kültürün tragedyaya dayandığını belirtir ve tragedyayı, mitlerden yararlanarak çözümler. Nietzsche'ye göre, sanat sürekli evrimini, Yunan mitolojisinin iki tanrısına, Apollon ile Dionysos karşıtlığına borçludur. Tragedyanın ilk tanrısı, "değişmelerin ve ışığa kavuşmak isteyen ölülerin tanrısı" olan Dionysos'tur: "Bu tanrı şerefine tertiplenen törenlerde şehvetli vecd, sevinç, ama aynı zamanda korku birbirine karışmıştır (...) (Bu törenlerde) ruh, kendine çizilmiş olan sınırları aşarak tabiatın bütünü içinde eriyor. Nietzsche'nin dediği gibi, böylece, 'var-olanın Analarına, şeylerin gizli yüreğine' götüren yol açılmış oluyor. Dionysos'u ve kült'ünü karakterlendiren hal, taşkınlığın âdeta sembolü olmuş o an sarhoşluktur, ona en uygun olan sanat dalı da, rasyonel unsuru en az, heyecan unsuru en çok olan Müzik'tir. Demek ki gerçek sanat bir bakıma, Dionysos'luk (dionpsisich) olacaktır.

Fakat Dionysos tarafından temsil edilen bu taşkın iç-güdünün yanında, bir de güzel şekilleri yoğurmada temel olan, güzel deyince bundan denge ile ölçüyü anlayan, bir ikinci iç-güdü vardır ki, insanı taşkınlıklardan kurtarır (...) ferdi, kendi sınırları içinde tutar. Bu ikinci iç-güdüyü karakterlendiren hal rüyalar âlemidir, ona tekabül eden sanat dalı da Plastik sanatlardır. Bu iç-güdüyü Nietzsche güneş, güzellik, ölçü ve denge tanrısı Apollon'un adına bağlayarak (apollinisch) diye vasıflandırmaktadır."[1]

---

1 Prof. Nusret Hızır, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe* (çevirenin önsözü), İş Bankası Kültür Cep Kitapları, Ankara, 1956, s. XII-XIV.

Tanpınar'ın estetiğinde de, genel anlamda müzik, büyük bir yer tutar. Ona göre, özellikle eski musikimiz, "o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurları boşaltan diyonizyak cümbüşü ile",[2] sözgelimi Seyit Nuh'un nühüft bestesinde olduğu gibi, "ruhumuzdaki sonsuzluk iştiyâkını, güneşe, aydınlatıcı ve yakıcı şeylere doğru kanatlanmayı" (abç) simgeler. Bu kanatlanma da "asıl hamlesi herşeyi ilga eden aydınlığa doğru uçuş olan iç âlem medeniyetinin özüdür".[3] Tanpınar'ın müziğin getirdiği duygusal coşkuyu nitelemek için diyonizyak cümbüş deyişini kullanması raslantı değil. Seyit Nuh'un nühüft bestesini anlatırken de şöyle diyor: "orada yalnız bir kamaşma, kendini tüketme isteniyordu. İnsanoğlunun sonsuzluğu da bir çırpıda soyunup katıksız bir ruh olmaktaydı. Onu dinlerken maddemizden ayrılıyor ve bu yüzden ölüm, kendini bir uçta, bütün kâinatla mutabakat halinde, idrakten ibaret bir hayatın önünde, onun tılsımlı aynası, güler yüzlü kardeşiyle sarmaş dolaş yaşayan mahzun kardeşi oluyordu".[4] Bu sözler Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu*'ndaki Dionysos'çu coşkuyla "kendi kendini ilga" ederek doğayla birleşen insanın[5] "şeylerin yüreğinin sesini"[6] duymaya başladığı bölümleri anımsatır.

Mehmet Kaplan, *Huzur* romanı üzerine yaptığı incelemede, romanın başkişisi Mümtaz'ın "bütün ruhu ile özlediği" şeyin "topyekûn varlığı içine alan bir bütünlüğe kavuşmak" olduğunu belirtir ve şöyle der: "saadet anlarında ve eski Türk musikisini dinlerken bu "birliğe yaklaştığını hisseder".[7] *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'la Sabih'lerin evinde buluştukları gece "asıl ruh iklimleri"ni kuran klasik besteleri dinlerken kapıldıkları büyük coşkunun, bir içki şöleninde yaşanması da rastlantı değil: kuşkusuz, burada, Dionysos taşkınlığını imleyen sarhoşluk durum vurgulanmak isteniyor.

Tanpınar müziği, Nietzsche'nin taşkın içgüdüyle betimlediği Dionysos'çuluk olarak görürken, plastik sanatları, özellikle de, denge kavramının somut biçimde öne çıktığı mimariyi (Osmanlı mimarisini), yine Nietzsche'nin tasarladığı anlamda, Apollon'culuk olarak görür, İnsanı Doğa'nın bütünü içinde erimeye götüren müzik zamanın anlamını veriyorsa, mimari de mekânın anlamını verir. Böylece Tanpınar musiki ile zaman, mimari ile de mekân arasında bağıntı kurar; Nietzsche'nin eski Yunan kültürünün temelinde gördüğü Dionysos/ Apollon karşıtlığını, eski Osmanlı kültürünün de temeline yerleştirir. Eski Os-

---

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, s. 188.

3 a.g.y., s. 136.

4 a.g.y., s. 136.

5 F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Doubleday Anchor Books, New York 1956, s. 24-25.

6 a.g.y., s. 126.

7 Prof. Mehmet Kaplan, "Bir şairin romanı: Huzur", İÜ. Ed. Fak. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt: XII (1962).

manlı yüksek tabaka kültürü (kent kültürü), coşkunun ölçüsüzlüğünü dile getiren musiki ile, bu coşkuyu dengeli bir ölçülülükle sınırlayan mimari arasındaki uyumla belirlenir. Başka bir deyişle, Osmanlı yüksek kültürü, Tanpınar'a göre, müziğin taşkın duygululuğunu ölçülülükle dengeleyen mimari ile, zaman ve mekân içindeki uyumlu bütünlüğünü kazanır; tıpkı eski Yunan kültüründe olduğu gibi, Osmanlı kültüründe de Dionysos'la Apollon birleşir.

Mehmet Kaplan, sözünü ettiğimiz incelemesinde "şu muhakkak ki, *Huzur* romanının temel unsurlarından birincisi zaman ise, ikincisi mekândır" diyor ve "Tanpınar *Huzur*'da hayatı hem zaman, hem de mekân içinde kavramaya çalışır" diye ekliyor. Romanın kahramanları Mümtaz ve İhsan, "eski İslâm mutasavvıflarının vahdet-i vücut felsefelerine benzeyen bir görüşü" savunurlar. Bu görüş, İslâm tasavvufuna, olduğu kadar, Nietzsche'nin, Dionysos'çu bir coşkuyla "ruhun kendine çizmiş olduğu sınırları aşarak" Doğa'nın bütünü içinde erime anlamındaki Panteizmine de yaklaşır. (Burada bir ayraç açarak şunu belirtmeliyim: Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de, 1932 yıllarında Schopenhauer ve Nietzsche'yi çok okuduğunu belirtir;[8] yine bu kitapta "Nietzsche'den sonra herkes biliyor ki, her sanat eseri mevcudiyetini bu iki Tanrıya (Dionysos'la Apollon'a) aynı derecede borçludur"[9] der. Dahası, Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in şiirlerini (özellikle Şerefâbâd'ı ve Kadri'ye Gazel'ini) yorumlarken, Dionysos/Apollon karşıtlığından yararlanmış olmasıdır. *Yahya Kemal* adlı kitabında Tanpınar'ın, Nietzsche'yi gerçekten özümsemiş olduğunu gösteren yerler çoktur: "Burada Nietzsche'nin büyük buluşu Dionysos-Apollon karşılaşması -yahut birleşmesi- tekrar kendiliğinden ortaya çıkar. Dionizyen espri, içgüdülerimize, ihtiraslarımıza veya onlara yakın ruh hallerimize teslim olmayı ister. O, hilkatin âhengine rağmen azan tabiattır. Apolloniyen espri ise, bu âhengin kendisidir, yahut bizdeki çehresi ile akıldır. Düşüncenin, hakimiyetini ister."[10] Tanpınar'ın, giderek Cemşit ile Dionysos arasında koşutluklar kurduğunu da, biliyoruz.)

Panteizmden sözederken bir noktaya değinmek gerekiyor. Yukarıda da belirttim: Tanpınar'ın konumu Nietzsche'nin, dolaysıyla da Spinoza'nın Panteizmine yakındır. Selahattin Hilav yazısının bir yerinde, "Tanpınar, Spinoza'da olduğu gibi maddeci bir felsefe şeklinde yorumlanması mümkün olan tabiatçı (yani, tanrı fikrinden yoksun) bir varlık görüşünü benimsemiş" diyor. Bu durumda Spinoza "tanrı fikrinden yoksun" bir panteizmi savunmuş oluyor. Spinoza, *Etika*'sında tekil Töz'e, Deus sive Natura ('Tanrı ya da Doğa') adını verir. Dolayısıyla, Doğa'nın Tanrı'ya indirgendiği bir Vahdet-i Vücut düşüncesi yerine, Tan-

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB yayını. İstanbul, 1969, s. 572.

9 a.g.y., s. 332.

10 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı, İstanbul 1972, s. 154.

rı'nın Doğa'ya indirgendiği bir Vahdet-i Mevcut, yani bir Panteizm düşüncesinin, Spinoza'nın felsefesini kuşattığı söylenebilir. Hilmi Ziya Ülken de, Tasavvufun Vahdet-i Vücut kavrayışı ile Spinoza'nın çığırı arasında esaslı bir ayrılıktan sözediyor.[11] Lucien Goldmann'ın ise, bu ölçütlerden kalkarak, Spinoza'yı "tanrıtanımaz" saydığını biliyoruz.[12] Spinoza'da Deus, yani Tanrı, Doğa'ya içkin olduğu, bu yüzden aşkın (transcendent) bir Tanrı düşüncesini içermediği için, İslam düşünürlerinin çoğunca, tanrıtanımaz (Muattile) sayılmıştır. Ferid Kam, *Vahdet-i Vücut*'ta şöyle diyor: "Garp müelliflerinin bazılarına göre panteizm: Nâmütenâhinin mütenâhide, Cenâb-ı Hakkın tabiatta indimâcından ibarettir. Bazılarına göre de: Mütenâhinin nâmütenâhide, tabiatın Cenâb-ı Hakta fâni ve müstehlik olmasıdır. Muasırları, meşhur Spinoza'yı Atheisme adı verilen Muattile'den sayarlar".[13] Sanırım Hilav, "tanrı fikrinden yoksun" derken, 'tanrıtanımaz' demek istemiş olmalı. Çünkü *strictu sensu*, Spinoza'nın sistemi, Hilav'ın sandığı gibi, "Tanrı fikrinden yoksun" değildir: *Deus sive Natura*, Tanrı'yı, ama aşkın (transcendent) olmayan bir Tanrı'yı imlemler çünkü...

(*Yeni a*, sayı 15, Haziran 1973, s. 1, 5).

---

11 H. Z. Ülken, *Etika*, Spinoza ve Etika çevirisi üzerine birkaç söz, Ülken Yayınları, 1984, s. 6.: "İsmail Fenni Efendi bu esaslı farkı belirtmiş, İbn Arabi çığırını Batı'nın Panthéisme'inden ayırmak için ona Panthéisme demişti. İsmail Hakkı İzmirli'ye göre Vahdet-i Vücut'ta Tabiat Tanrı'da olduğu halde, Panthéisme'de Tanrı Tabiat'tadır: İki çığır arasındaki bu temelli ayrılık, birincisinin Tanrı'yı Tabiat'la açıklayan bir sistem olduğu halde, ikincisinin tersine, Tabiat'ı Tanrı ile, Tanrı'nın görünmez güçlerine, akıl erdirilmez sırlarına göre açıklayan 'gaybi' bir felsefe olmasına sebep olur".

12 Lucien Goldmann, *The Hidden God*, Routledge Kegan and Paul, Londra, 1977, s. 29. Goldmann şöyle diyor: "The great seventeenth century rationalists, Descartes, Malebranche and Leibnitz, certainly still talk about morality, with the possible exception of Spinoza, they still believe in God."

13 Müderris Ferid (Kam), *Vahdet-i Vücut*, İstanbul, h. 1331/m. 1913, s. 3-4.

SAHNENİN DIŞINDAKİLER

Fethi Naci

I

İhsan, romanın 167. sayfasında şöyle diyor "Orada (Anadolu'da F.N) mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef sadece seyirciyiz. Sahnenin dışındayız." Romanın adı buradan geliyor: *Sahnenin Dışındakiler.* Biraz aldatıcı bir ad; buna bakarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "sahne"yi ya da "mücadele"yi bir ölçüt olarak aldığı, değişik de olsa, bir "Millî mücadele" romanı yazmak istediği sanılabilir. Oysa Tanpınar için önemli olan sahnenin dışında ya da içinde olmak değil; tanıdığı birtakım insanları anlatmak. Bir de, belki, bu insanları anlatarak bir şeyleri aramak, bir çöküşün içinden bir aydınlık kapıya, bir yeni insana ulaşmaya çalışmak. Ama şunu hemen belirtmek gerek: Tanpınar, gelişmeyi gösterirken değil çöküşü gösterirken, umudu ve beraberliği anlatırken değil umutsuzluğu ve yalnızlığı anlatırken, sevinci yazarken değil hüznü yazarken usta ve büyük, hattâ erişilmez.

"İstanbul'a 1920 yılı Eylülünün sonunda yağmurlu, kapanık bir gece yarısı gelmiştim." cümlesiyle başlayan roman Cemal'in anıları biçiminde. Cemal, daha ilk sayfada, bir geriye dönüşle, Behçet Bey'den söz açar. Behçet Bey'in evliliğini tek cümleyle özetler: "Karı koca senelerce yanyana uzatılmış iki değnek gibi yaşamışlardı." (s. 14) Sonra, sayfalar boyu, Sabiha, İhsan, Kudret Bey, Behçet Bey, Atiye Hanım, Nuri Bey, Tevfik Bey, Süleyman Bey, Sakine Hanım... *Sahnenin Dışındakiler*'deki bazı kişiler *Huzur*'da yaşamaya devam ederler. *Huzur*'un iki önemli kişisi, Mümtaz'la Nuran da, bu romanda şöyle bir görünürler. Birinci Kısım, bu insanların tanıtılmasıyla biter.

Tanpınar, Birinci Kısım'da tanıdığı insanları, acele etmeden, sakin sakin, büyük bir ustalıkla anlatır. Bu insanlar, kişiliklerinde, bir toplumun yakın tarihini somutlaştıran insanlardır; onları izlerken 1920'lere nerelerden, nasıl geldiğimizi de izleriz. Gerekli yerlerde İhsan alır sözü, daha kesin, daha açık seçik özetler

yapar. Bu Kısım'da Cemal, geçmişe, anılarını yazdığı yaşın olgunluğu içinden bakar. Çünkü Birinci Kısım'da "şimdiki zaman" yok gibi ya da ancak geçmişi aydınlatabildiği ölçüde vardır. Tanpınar, bir yazısında, şöyle diyor: "Bu firarî zaman, hâlsiz zaman, bana âdeta sanat için bir metod gibi göründü" (bkz. *Yaşadığım Gibi*, s. 315). Geçmiş zaman, dağınık anılar biçiminde ama renkli bir anlatımla gözler önüne serilir. İmparatorluk küçüldükçe küçülen evler, Mahmut Şevket Paşa olayı, İttihat ve Terakki, Balkan Muharebesi, Enver Bey'in, Cemal Bey'in paşalıkları ve ardından Harbiye, Bahriye Nazırlıkları, yeni bir savaşta "Almanya'nın kucağına" düşüş kaygısı... Cemal, bunları, gördüğü, yaşadığı zamana göre değil algıladığı zamana göre anlatıyor, bunun için de geçmiş zamanla şimdiki zaman hep iç içe. Sözgelimi Atiye teyzesini anlatırken, "Hâlinde, *sonradan okuduğum* (Vurgulama benim -F N.) Edgar Allan Poe hikâyelerinin kadın kahramanlarını andıran bir şey vardı. (s. 15) diyor. Oysa İkinci Kısım'da değişen bir şey var. Cemal, sanki tiyatrodaki anlatıcı görevini bırakmış, kendi rolünün gerektirdiği kıyafete ve yaşa bürünerek sahneye çıkmıştır. Tanpınar arada sırada söze karışırsa da bu genel durum pek değişmez. Artık "şimdiki zaman" vardır. 169. sayfada İhsan'ın söylediği bir cümle İkinci Kısım'daki zaman değişimini özetler gibidir: "Ben size bu güne, bu âna ait işten bahsediyorum." Örnekse, İkinci Kısım'da, 208. sayfada, Sami Bey şöyle söz eder babasından: "Onun yaşadığı zamanlarda insanlar bizim kadar etrafından mesul değildiler. İyi olmaları için kendilerini korumaları kâfiydi." Cemal için bu sadece bir "konuşma"dır: Oysa, Birinci Kısım'da, değerlendiren yargılayan bir Cemal vardır, olgunlaşmış bir Cemal; evlerindeki bir toplantıda geçen konuşmaları anlatırken şöyle der. "O devirde daha meseleler bugün olduğu gibi insanları kendiliğinden zorlamıyordu. İnsanların onlara gitmesi lâzımdı. Onun için dünyanın her tarafında namuskâr vatandaş denilen insan tipi az çok Nuri Bey'e benzerdi." (s. 145) *Sahnenin Dışındakiler*, romanda zaman sorunu üzerinde insanı düşünmeye zorlayan bir eser.

155 sayfalık Birinci kısımda ancak iki sayfa ile değinilen işgal altındaki İstanbul, artık, romandaki yerini almaya başlar. "İstanbul esirdi" (s. 279) sözcükleri, uzaktan uzağa, aynı dönemi anlatan bir başka romanın adını anımsatır: *Esir Şehrin İnsanları*, ilginç bir rastlantı: *Sahnenin Dışındakiler*, Yeni İstanbul gazetesinde 10 Mart 1950 - 26 Mayıs 1950 arasında tefrika edilir, *Esir Şehrin İnsanları* da yanlış anımsamıyorsam, bir yıl sonra aynı gazetede tefrika edilir (Nurettin Demir takma adıyla).

Ne var ki ikinci kısımda Tanpınar yorulmuş gibidir; gerçi yer yer harikulâde sayfalar yazar, ama birtakım olay başlangıçlarını olduğu gibi bırakır, geliştirmez ve bana öyle gelir ki romanını bitirmeden 374. sayfaya "Son" sözcüğünü yazar.

II

Cemal, altı yıllık ayrılıktan sonra döndüğü İstanbul'da bir tek şeyin ardındadır: Sabiha. Oysa güvendiği insanlar, onu birtakım olayların içine itiverirler. Bulunduğu ilçedeyken "gönüllü olarak Anadolu'ya, yukarlara geçmek" (s. 17) istemişse de, İstanbul'da, gerçekte, Millî mücadele pek de umurunda değildir Cemal'in. Örnekse, İhsan'ın istediği buluşmaya, yetişmemek için elinden geleni yapar: "Hattâ ayıplamazsanız, vapuru kaçırmak için elimden geleni yaptığımı da ilâve etmek isterim."(s. 212) Durumunu bilir: "Hakikatte ben garip bir tembellik içinde idim. Uzleti, sükûnu, hülyayı arıyordum." (s. 213). Romanın kişileri hakkında kimi gerçekleri Muhtar'a söyleten Tanpınar, Muhtar'ın ağzından Cemal'e boşuna "Bir somnambül gibi ortalıkta dolaşıyordunuz!" dedirtmez. Cemal, "rızası ve fikri sorulmadan, şahsı üzerinde pazarlık"lar yapılırken, iradesi dışında katıldığı eylemlerin içinde bir uyurgezer ilgisizliğindedir. Tek ilgi merkezi olan Sabiha ile ilgi duymadığı olaylar arasında bir saat sarkacı gibi gider gelir. Ama yaşanan dönemin genel havası ve çevresindekilerin etkileri ağır basacaktır; roman biterken, son sayfada, şöyle der. "Sabiha'yı unutmuştum artık. Etrafımı alan insanlar bana, onu düşünmem için imkân bırakmıyorlardı. İstanbul'a geldim geleli bu hep böyle olmuştu." (s. 374) Cemal'in, yazarlarının dünya görüşleri bir yana, roman kişisi olarak, uzaktan uzağa Camus'nün *Yabancı*'sından çizgiler taşıdığı bile söylenebilir belki.

Günlük eylemler içindeki ilgisiz Cemal, daha köklü bir şeylerin, bir aranışın ardında, bir başka insan olmak özleminde görünür. "Arzular ve ihtiraslar geçince, her şey zalim ve mütearız yokluğun aynası oluyordu. Yalnız bir yerde, hakiki sevgide onu yenebiliyorduk" (s. 310) diye düşünür. Cemal için, "yokluğu yenen gerçek sevgi"nin simgesi Alâiyeli Ahmet'tir. Ve Cemal, Alâiyeli (Alanyalı - F.N.) Ahmet'in o unutulmaz hikâyesini, o gerçek tragedyayı anlattığı insanlara hikâyenin bir bölümünü anlatmaz; "yaldız süslü salonda kendi hodbinliklerinde mumyalanmış insanlar"ı (s. 240) lâyık bulmaz buna, onların bunu anlayamayacağını bilir. "Üç sene kadın vücudunu tanımadan yaşadım. Yalnız onu düşünüyordum. Ondan sonra, ondan başkasıyla sevişmek bana ağır geldi. Zaten onun başına gelen şey, bana bu işlerin zannettiğimiz gibi olmadığını öğretmişti. Sonra kendisiyle konuşunca bu işte sade günahsız değil, temiz olduğuna da inandım, hepsini anlattı. Nasıl olduğunu bilmiyorum diyordu. Fakat hep kaçıyordum. Sanki o yatakta, o adamların kolları arasında değildim. Hep benimle berabermiş. Ölmüş sandığı benimle berabermiş. Şimdi o ölü; ben de onunla beraberim." (s. 312)

Cemal hep Alâiyeli Ahmet'i ve karısını düşünerek arıyor o aydınlık kapıyı: "Çünkü hayat dediğimiz şey Alâiyeli Ahmet'in sadık köpeğidir, hâlâ üstüne bindiği kır attır, sevdiği kadındır, nefes aldıkça türküsünü söylediği ıssız dağlardır." (s. 313) Bir genç orospuyu düşünürken aklında gene Alâiyeli Ahmet'in ka-

rısı vardır. Alâiyeli Ahmet'in karısını kurtaran o çok küçük şeyi, o çok küçük mucizeyi yüklenebilirse, her şey değişebilir. (...) Çünkü hayat da, ölüm de sevdin mi, affetin mi yenilebilir." (s. 314) Ve Cemal'in vardığı sonuç: "İnsan hayatla dövüştüğü zaman ona başka türlü bakıyor. Şimdi Anadolu'da dövüşenlerin hepsi hayata başka türlü bakıyorlar. Hepsinde Alâiyeli Ahmet'e benzeyen bir taraf var." (s. 314) Bu bakımdan, romanın adı *Sevginin Dışındakiler* de olabilirdi diye düşünüyorum. Sevginin dışındakiler, yaşamanın dışındakiler... Sevgisizler, yaşamasızlar... Çünkü anlatılan kişilerden bazıları "sahnenin içinde." (bkz. 187. sayfada Tevfik Bey'in Cemal'e anlattıkları.)

Cemal'de bir "yeni insan" olmak özlemi vardır; aklıyla bunun yolunu bulmuş gibidir. "Kendimden sıyrılmam lâzım. Onlar gibi (Anadolu'da dövüşenler -F.N.) açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit kaftanlarını giymem lâzım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lâzım." (s. 316) Ama umutsuzdur. "Çünkü ben hayata çok yaldızlı bir mâzi aynasından bakıyorum." (s. 316) "Mâzi aynası" ile Sabiha'nın gözlerinde seyrettiği, Alâiyeli Ahmet'in türkülerinde dinlediği "başka aynalar" arasında bocalar; bütün roman boyunca sürer gider bu bocalayış: Kişisel kaygılar ağır basarken, "yaşama lezzetini" kaybetmişken, bakarsınız, bir konuşma ile "içtimaî insan tekrar uyanır, onu şahsına ait düşüncelerden, endişelerden kurtarır." İstanbul'a döndüğü zaman kiracılarının hali, Asaf Bey'in karısının sözleri, İhsan'ın esaret yaşamı, bütün bu değişiklikler sarsar Cemal'i ve bunların hemen ardından gelen paragrafta Tanpınar, Cemal'in değişme karşısındaki korkusunu nefis bir saptamayla verir. "Mandalı çekerek köşkün bahçe kapısını açtım ve içeriye girdim. Çocukluğumdan beri tanıdığım ağaçları yerlerinde görünce içim ferahladı." (s. 182) Ama bir yandan da şunları söyler: "Kafamın bir köşesinde, Alâiyeli Ahmet'in türküleri ve hâtırası, iyi beslenmiş, mesafelere susamış atlar gibi bekliyor. Bir gün onlara atlayacağım." (s. 316) Sabiha'nın "Sizler öyle seversiniz. Uzaktan ağlamak için." (s. 129) sözlerini unutamaz bir türlü. Şunları da: "Babamın söylediği o hapishane türküleri var ya! Yahut oyun havaları... İşte onların insanını severim. Siz hepiniz bizim saatin Kâtib'ine benziyorsunuz" (s. 128)

Cemal, iç dünyasına sığınan, kendine özgü bir "kaçış"ı yaşayan biri; itildiği olayların içindeyken bile öyle. Bunun için bir "başka insan" olmak onda hep bireysel bir özlem olarak kalır, hep zihinsel bir çaba olarak kalır: Olmak istediği insanın niteliklerini halkta arar ve bulur. Sevmek, affetmek ve hayatla dövüşmek gücü... Oysa sonunda vardığı gerçek şu: "Ben bütün ömrümce proje kurmuş, tasarlamış, onların vücut bulma hayalleriyle yaşamış bir adamım." (s. 18) Sabiha'nın başka insanlar için söyledikleri Cemal için de doğru çıkmıştır: "Bütün bu insanlar bana öyle geliyor ki, olacakları şeyi olamamışlar... Bir duvar önünde asıl yollarını değiştirmişler, yahut da oldukları yerde kalmışlar" (s. 51) Cemal, küçük burjuva dünyasının dar, sıkıcı, ama kolay ve rahat sınırlarını kıramamıştır.

"Çocukluğumdan beri tanıdığım ağaçları yerlerinde görünce içim ferahladı": Cemal budur ve böyle kalır. Eksik bir Oblomov. Bunda İhsan'ın "Fikirler arkalarında kendi kalabalığını isterler. Onu bulamazsa konuşan hür olmaz" (s. 65) sözünün etkisi var mı, belli değil. Tanpınar, tarihsel gelişimle eşzamanlı olmayan, toplumsal dayanağı bulunmayan değişme, başka insan olma özlemlerinin aydınlık bir kapıya değil de bir boşluğa çıkacağını mı belirtmek ister? O da belli değil.

Sabiha'yı daha çok, çocukluğuyla tanıyoruz. Cemal, Birinci Kısım'da, uzun uzun anlatır Sabiha'yı. İkinci Kısım'da ise Sabiha'nın varlığını dolaylı olarak buluyoruz; 156. sayfadan 374. sayfaya kadar sadece altı sayfada görünür, ama başka insanlar üzerindeki etkisiyle, Cemal'in sevgisiyle, Muhtar'ın Süleyman Bey'lerin yaşamlarıyla, Hasan Bey'le, Leyla ile, salonlarda adının geçmesiyle keskin bir "Sabiha atmosferi" roman boyunca ağırlığını sürdürür. Her yüzde, her konuşmada, her olayda Sabiha'dan bir yankı vardır, yüzünü görmediğimiz Godot gibidir Sabiha, romanı doldurur.

Sabiha'yı çizerken zaman zaman gerçeklerden uzaklaşıyor Tanpınar, öbür kişilerini anlatırken ulaştığı başarı düzeyine ulaşamıyor.

Yıllar sonra, İhsan yeni doğan kızına Sabiha adını verir; Cemal'le Sabiha'yı konuşurlarken, Cemal'in "Talihi benzemesin!" demesi üzerine İhsan'ın cevabı şöyledir: "Evet, talihi benzemesin! Fakat kendisi benzesin! Bunu çok istiyorum. O hayat iştihasını, o dikkati istiyorum. Onun gibi konuşurken karşısındakine kendini buldursun!" (s. 130) "O hayat iştihası.." Öyle görünür Sabiha canlı, hareketli, sorular soran, annesi gibi alelâde bir "şikâyet makinesi" olmak istemeyen, bir şeyler yapmak isteyen... Gene de bana hep Behçet Necatigil'in o unutulmaz dizesini anımsatıyor: "Solgun bir gül oluyor dokununca."

Tanpınar, Sabiha'ya "konuşurken karşısındakine kendini buldurmak" görevini yükleyince, ister istemez Sabiha'yı idealize etmeye başlıyor. Sabiha'ya o yaşta bir çocuğun söyleyemeyeceği sözler söyletiyor. Sözgelimi bizde yazı yazanlar hakkındaki gözlemi (s. 65), kadın sorunu hakkındaki sözleri, (s. 82), İhsan hakkındaki sözleri (s. 127) o yaştaki bir çocuğun söyleyebileceği sözler değil.

Sabiha'yı izlerken bulanık bir Dostoyevski etkisini görmemek mümkün değil. Cemal'le 128. ve 129. sayfalardaki konuşmaları, sevdiği Cemal'le değil de sevmediği Muhtar'la evlenmesi, kocasını terkettiği halde "Asıl fenası, çağırsa gideceğimi, tekrar o cehennemde yaşamaya razı olacağımı bilmekliğim." (s. 359) sözü... Doğrudan doğruya belirli bir Dostoyevski kişisine benzetmenin yanlışlığını biliyorum, gene de Tanpınar'ın Sabiha'da bulduğu "yaratılıştan gelme kayıtsızlık"la (s. 43) Dostoyevski'nin "Nastasya Filipovna'nın hiçbir şeye, özellikle kendisine değer vermediği anlaşıyordu." (*Budala*, Nihal Yalaza Taluy çevirisi,

Cem Yayınevi, I. Cilt, s. 52) sözü arasında bir bağlantı kurulabilir belki, Sabiha, Nastasya Filipovna'nın yaptıklarını yapabilecek bir kadın olarak düşünülmüş gibi geliyor bana; Nastasya Filipovna'nın 1920'lerde İstanbul'da yaşayanı, aynı hamurdan iki kadın... Herkesin âşık olduğu Sabiha hakkında en doğru yargıyı galiba Muhtar verir: "O da başka türlü hasta idi. İliklerine kadar hasta idi. Şahsiyetinin ve imkânlarının hastası idi. Onu çıldırtmıştınız." (s. 346) Muhtar da Dostoyevski'nin romanlarından çıkıp gelmişe benzer. Tiyatrolardaki "misafir oyuncu" gibi bir çeşit "misafir roman kişisi!" Can sıkıntısından ölmemek için ateşle oynamaktan başka çaresi olmadığını söyleyen, "Ya hep, ya hiç" diyen, Cemal'in pansiyonuna Kudret Bey'in yazmaları ya da cinayet yazısı için değil de Cemal'e "Siz de benim kadar fenasınız..." demek için giden, hem "Sabiha"dan kurtuldum" diyen, hem de Sabiha'nın arkasını bırakmayan, Kudret Bey'i dolandıran... (Belki bir Dimitri minyatürü denebilir.)

Kudret Bey, "gülünç ile mâkulün sınırlarında beraberce bulunan, fakat aralarını dolduramayan" (s. 103), "bir adım atınca en ağır ve boğucu gerçekten hulyaya geçmenin sırrına sahip" (s. 249) bu insan, romanın en iyi çizilmiş karakteri. "Ah Cemal, ben hiçbir şey yapamadım ve yapamayacağım da." (s. 104) sözleri Kudret Bey'i özetler. Bir toplumsal çöküşün ete kemiğe bürümüş görünüşüdür Kudret Bey. Tanpınar'ın Sakine Hanım'ın Kudret Bey'i evlendirmek isteyişini, Kudret Bey'in ilkin buna karşı çıkışını, sonra boyun eğişini, süslenip püslenip, "bütün yol boyunca hiçbir aynayı veya bu işi görecek hiçbir parlak, kendi içinden cilâlı nesneyi ihmal etmeyerek" (s. 97) Sakine Hanım'ın evine gidişini, orada "kıpkırmızı yüzünden sıhhat, azim, otorite, hülâsa güzellikten başka her şey akan şümullü bir kadınla" (s. 106) karşılaşmasını, düş kırıklığını ve şaşkınlığını anlattığı sayfalar edebiyatımızda kolay kolay erişilmeyecek bir mükemmelliktedir.

Romanın ilginç kişilerinden biri de Tevfik Bey. Bu eski İttihatçı bir yandan ticaretine devam eder, bir yandan Millî mücadeleye yardım eder. Ve Millî mücadeleden söz ederken, aynı rahatlıkla, akşam rakısından söz etmeye başlar: "Yani istakoz getirecekti. Bulamamış, sünepe herif. Fakat İstrati güzel barbunya getirdi. Adamdır şu İstrati vesselâm!" (s. 189) İnsanlar hakkında kendine özgü ölçütleri vardır Tevfik Bey'in; meselâ Cemal'i beğendiğini şöyle belirtir: "Sen de az adam değilsin... Bir kere iyi içiyorsun." (s. 206) Fakat Tevfik Bey'in asıl bir "musiki yoluyla mücadele"si vardır ki Tanpınar bunu harikulâde anlatır.

Boğaz'da Rumların sandallarından gelen gitar ve mandolin sesleri. Kanlıca koyundaki bir istimbotta kendilerine balalayka çaldıran Amerikan askerleri... Cemal anlatıyor: "Bu nasıl oldu, ben de anlayamadım. Kanlıca koyundan tam çıkmak üzere idik ki Tevfik Bey birdenbire Yani'ye: 'dön! dedi, şu heriflere bir ders verelim!' Ve birdenbire denizin ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirde yaşayanların sesi, kendi medeniyetimizin sesi en geniş şekilde yükseldi. (...)

İlkönce gitara ve mandolin sesleri sustu, sonra istimbottakiler sustular, sonra bütün etraf sustu. Tevfik Bey'in sesi Boğaz'ı tek başına zaptetmişti" (s. 197) Sonra Tevfik Bey, Yani'ye, "Bebek'e çek!" der. Öbür sandallar arkalarına takılır. Bir gazel, "ve hemen arkasından halkımızın bütün hüzün ve hasretiyle dolu bir maya" (s. 198). Tevfik Bey sesiyle temizler Boğaz'ı. Öfkesi nefistir: "Pis herifler... Burnumun dibinde bana bu işi yapsınlar ha! Boğaziçi'nde bu kepazelik! Yani, söyle bu heriflere, bir daha böyle rezalet istemem!" Cemal ekliyor: "Bütün bunlar o kadar lâtif şeylerdi ki, eve dönünce dayanamayıp kendisine söyledim. İlkönce biraz hiddet taklidi yaptı, sonra vazgeçerek kendisi de güldü." (s. 200) Yaşayan insandır Tevfik Bey. Aklıyla ve beş duyusuyla; hayatının çeşitli faaliyetleri arasında yapmacık duvarlar yoktur.

Tanpınar'ın musikiye özel bir önem verdiğine değinmek gerek, İhsan'a "Bana musikimiz, tek bağlanış noktası gibi geliyor. Kim bilir, belki bir gün yalnız onunla kendimizi anlayacağız" (s. 149) dedirtir. "Konya"yı anlatırken de "Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler." diyordu (*Beş Şehir*, s. 105). Bir yazısındaki şu cümle de ilginç: "Musiki başka kültürlerde romanın, resmin, tiyatronun iştirakiyle yaptığı tesiri bizde tek başına, iyi kötü kendi hamlesiyle yapıyordu." (*Yaşadığım Gibi*, s. 317).

Romanın unutulmaz kişilerinden biri de Nâsır Paşa. Tanpınar, özellikle, Nâsır Paşa aracılığıyla dışişleri mesleğinin nefis bir yergisini yaparken (s. 225-227) ve Nâsır Paşa'ya birikmiş evrakını yaktırırken (s. 322-330) üstün bir başarıya ulaşır, öyle sayfalara az rastlanır Türk romanlarında.

Tevfik Bey, 306. sayfada, Cemal'e "Nâsır Paşa'ya Şöyle, çok dikkatli olması icap eder. İhsan da öyle... İş değişti. Şimdi İstanbul'da zümreler değil, fertler mücadele ediyor." derken Tanpınar bir sonu ima eder gibiydi. Ve roman Nâsır Paşa'nın öldürülmesiyle biter.

III

Oysa, ben romanın gerçekten bittiğini sanmıyorum. Bana öyle geliyor ki Tanpınar yorulmuş romanını yazarken, anlatacağı şeylerin hepsini anlatmaya gücü yetmemiş ve romanını bir yerde bırakıvermiş. Bunu romandaki bazı sözlerle açıklamak mümkün.

Sözgelimi 268. sayfada şu cümleyi okuyoruz: "İlerde anlatacağım gibi bu balıkhanede bizzat ben de bir gece kaldım." Tanpınar, "ilerde anlatacağım gibi" diyor, ama roman bitiyor ve hâlâ anlatmıyor.

287. sayfada şöyle diyor: "Muhtar'sa ihtiyar adamın yazma eserleri, yazı koleksiyonu, çini, çeşm-i bülbül gibi eski aile yadigârı eşyası ve bilhassa evinde yersizlikten üstüste bir kenara yığdığı on, on iki kadar Ayvazovski ve Corot tabloları etrafında dolaşıyordu. Bunu sonra anlatacağım." Oysa, "sonra", sadece "yazma eserler" konusunda bilgi veriyor.

347. sayfada şöyle diyor: "O günden sonra Muhtar'ı, bu hâtıraları bitirecek son tesadüfe kadar görmedim. Fakat onun hakkında sırası geldikçe anlatacağım bir yığın şey öğrendim." Oysa bu "bir yığın şey"den sadece ikisini anlatır. Muhtar'ın mum fabrikası ile çamaşırhaneyi güvenilir iki adamına devretmesini ve Sabiha'yı bulmak için Nâsır Paşa'lara gidişini.

353. sayfada "Muhtar'ın ölümünden sonra" sözleri geçer, oysa romanda Muhtar'ın ölümü hakkında tek satır yoktur.

Bütün bunlar, ayrıca bazı olayların sadece bir başlangıç olarak kalışı ve romanın yapısındaki dağınıklık *Sahnenin Dışındakiler*'in tamamlanmamış bir roman olduğu izlenimini bırakıyor. Kitaba bir önsöz yazan sayın Prof. Dr. Mehmet Kaplan Tanpınar'ın çalışmalarını yakından bilen bir araştırmacıdır, sanıyorum, bu konuda aydınlatıcı açıklamalar olabilir. (Ama yazdığı önsözde *Sahnenin Dışındakiler* üzerine tek söz etmediğini belirtmeden geçemeyeceğim.)

Ayrıca, Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'i sağlığında kitap halinde yayımlamayışı da ilginç, benim iddiamı destekler nitelikte bir tutum.

IV

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de, bir çöküşü belirtirken, Cemal'in özlediği biçimde değil, daha değişik bir biçimde, bir gelişmeyi de, bu gelişmenin "yeni insanlar"ını da belirtiyor. Cemal'in özlediği "yeni insan" oldukça soyuttur, oysa öbürleri ayaklarını toprağa, daha doğrusu, tarihsel ve ekonomik gerçekliğe basan insanlardır.

Kudret Bey, Süleyman Bey, Behçet Bey, Nâsır Paşa İmparatorlukla birlikte çökerler ve göçerler, onların kişiliklerinde belirli toplum katları da çökmekte, göçmekte. Buna karşılık ticaret burjuvazisinin doğuşu da görülür. İşte İbrahim Bey: "Şimdi o müthiş zengin. Nasıl para kazandı biliyor musun? Babandan Kudret Bey'e olan borcunu ödemek için aldığı altmış yedi altını vermedi. Kudret Bey'e bu borcu affettirdi. Onunla bir bakkaliye dükkânı açtı. Sonra seferberlikte şeker işlerine filan girdi. Hülâsa yapmadığı kalmadı." (s. 175) İşte Hasan Bey: "Hasan Bey, Nâsır Paşa'nın akrabasındandır. Şeker işinde çok kazandı. Sonra babadan kalma ticaretleri olan değirmenciliğe döndü. (...) Dünkü gazeteleri okudunuzsa Hasan Bey'in ihtikâr suçundan divanıharp kararıyla beraat ettiğini görmüşsünüzdür (...) Nâsır Paşa'nın nüfuzuyla." (s. 247)

Tanpınar, bir değişimi somutlaştıran bu iki kişinin dışında, genel açıklamalara da girer. İşgal ordularının şehre döktüğü para, kazanç şekillerini altüst etmiş, refah seviyesi tasavvur edilmeyecek derece el değiştirmişti. Yabancı kuvvetlerin etrafında onların gündelik ihtiyaçları için hemen bir yığın yeni iş çıkmıştı. Biraz atılgan, cerbezeli yahut değerlere karşı çok az kayıtsız insanlar bu iş-

lere sarılmışlar, kaybedilmesi, kazanılması kadar kolay servetler elde etmişlerdi. (...) Daha harp içinde el değiştirmeye başlayan servet, içtimaî hayatın nizamını bozmuş, beş altı sene evvel müreffeh sanılan ve eski payitahtın asıl hayatını yapan bütün bir orta sınıfı harap etmişti. (...) Fakat asıl kazanç büyük iş adamlarında ve onlarla işbirliği yapmış her cinsten atılgan, vesvesesiz, binaenaleyh kıymet fikri az insanlarda idi. Bunların çoğu uçucu bir yıldız gibi parlayıp sönüyorlardı, bir kısmı ise tutunmasını biliyorlar, yavaş yavaş çabuk kazanılmış para yer ve el değiştirmesi oldukça güç olan emlâk ve akarla değişiyordu." (s. 279-282) Tanpınar; "Beyaz Rus akımının çok başka mecralar ve şekiller verdiği büyük bir eğlence hayatı" üzerinde de durur.

V

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de, kişilerini genellikle büyük bir canlılıkta yaşatıyor; bir ayrıntı ile bir insanı verebiliyor, kişiler arasındaki ilişkileri büyük bir ustalıkla geliştiriyor.

Ne var ki, usta işi inceliklerinin okurlarca kavranamayacağını sandığından mıdır, nedir, kimi zaman, bakıyorsunuz, kişilerinden biri aracılığıyla bu incelikleri açıklamaya kalkışıyor. Örnekse Alâiyeli Ahmet'in hikâyesinde bir yer vardır; karısını öldürdükten sonra mezar kazışını şöyle anlatır. "Sonra akşama kadar mezar kazdım. Çok derin olmasını istiyordum. İnsan eli değmesin istiyordum. O kadar derin kazdım ki kendim de içinden çıkamayacağım sanıyordum." (s. 241) Çok ustaca tespit edilmiş bir ruhsal durum. Ama üç sayfa ötede Cemal'e şöyle dedirtir: "Onun Emine'sini kötü insan elinden korumak için hazırladığı... mezar hatırımdan çıkmıyordu." Gereksiz. Okur da farkında Ahmet'in mezarı niçin derin kazdığının. Bir başka örnek Nâsır Paşa'nın bir hikâyesini Cemal'in ağzından anlatır, sonra da Cemal'e yorumunu yaptırır: "Bu sinizm, hodbinlik ve hamakat seli." (s. 227) Kudret Bey'i sayfalar boyu anlatır, sonra Kudret Bey'in ağzından Kudret Bey'in kişiliğini özetler (s. 103). Bu gereksiz açıklamalar, anlatılanların etki gücünü azaltmaktan başka bir şeye yaramıyor.

Ama Tanpınar bazen de, tam tersine, bir soruyu havada bırakıyor, açıklamasız, yorumsuz, gelişmesiz, bilinçle yapıyor bunu. Meselâ Tevfik Bey İhsan'ı anlatırken "Bizim teşkilâtın ruhu odur. Ah, razı olsa...'nın gerisini bir daha ondan dinleyemedim." Burada Cemal'le birlikte okur da o sözün gerisini merak ediyor ve bu romana ayrı bir tat katıyor.

Tanpınar okurun merakını uyandırmak için zaman zaman birtakım ustalıklara başvuruyor.

Sahnenin Dışındakiler'in dili, *Huzur*'a oranla, daha sade. Ama Tanpınar süslü cümleler kurmaktan gene de alamıyor kendini. Yazıda buluşları çok seviyor. Sözgelimi "Bir Hüseyin Rahmi romanının sesle illüstrasyonuna benzeyen moda

şarkılar" gibi bir cümle yakaladığı zaman nasıl sevindiğini farketmemek mümkün değil.

Tanpınar'ın "felsefe yapmak" merakı, *Huzur*'daki kadar olmamakla birlikte, gene devam ediyor.

Sahnenin Dışındakiler, yer yer dağınıklığına ve savrukluğuna rağmen, Türkçede yazılmış romanların en güzellerinden. Son birkaç ay içinde iki defa okudum, ayrıca birkaç defa okuduğum parçaları oldu. Gene de okuyabilirim. Tanpınar'ın bu gücü, anlattığı "insan"ı, hiçbir zaman yalınkatlığa düşmeden, bütün karmaşıklığıyla, bütün derinliğiyle vermesinden geliyor.

(*Yeni Dergi*, sayı 110, Kasım 1973, s. 24-34).

AHMET HAMDİ TANPINAR

Gülten Akın

NE İÇİNDEYİM ZAMANIN

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.

Bir garip rüya rengiyle
Uyuşmuş gibi her şekil
Rüzgârda uçan tüy bile
Benim kadar hafif değil.

Başım sükûtu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş;

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim.
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

Ozanlar vardır, doğumları, ölümleri, yaşamları ilgilendirir bizleri. Yalnız şiirleri üstünde çalışmak istediğimiz zaman da ilgilendirir. Tanpınar'ın şiirlerini topluca okuduğumda gördüm ki, bu ozan, bir sürenin, bir yerin ozanı değil. Sanki Necatigil, sözlüğünde onu iş olsun diye 1902-1962 yıllarına yerleştirmiş, arayı bazı bilgilerle doldurmuş.

Aynı odaktan çıkmış 37 şiir. Birbirini bütünlemiyor şiirler. Her biri kendi içinde bir bütün. Ama, söylediğim gibi, çıkış yeri bir. Yukarıya aldığım, "Ne İçindeyim Zamanın"da yakaladığımız bu odak noktasını her şiirde görebiliriz. Nedir bu?

Zamanla bütünleşme, sonsuzlaşma. Kendisini, yaşayan, fiziksel durumu konumu olan her şeyi, onların izlenimlerini soyutlaştırma.

Soyutlaştırma sözcüğü yetmiyor. Ağırlığından kurtarma, yoka vardırma demek gerekir.

Düşün kökenini gizemcilikle açıklayabilir miyiz? Bir inançla ilgili değil. Dinsel kökenli değil. Ama, bir yandan Hegel eytişimciliğine, öte yandan Bergson'un sezgici düşünüyle, doğu gizemciliğine kopmaz çengeller atıyor.

"Ne İçindeyim Zamanın", "Bendedir Korkusu" gibi şiirlerinin konusu, doğrudan kendi dünya görüşü. Ötekilerde, düşünce konuya yakın konumda eşlik ediyor. Çoğu zaman, imgeleri oluşturan, nesneleri silen bir araç oluyor.

Bu söylediklerimize göre şiirleri irdeleyelim:

NE İÇİNDEYİM ZAMANIN:

"Ben, zamanın ne içinde ne dışındayım. Ona eşdeşim çünkü. Kendimi bir yere bağlı duymuyorum, onun için ağırlığım yok. Zaman gibi. Yaptığım iş, bir uçsuz bucaksızlıkta sessizliği öğütmek. Sonsuzluğun simgesi mavilikte ağırlıksız olduğum için yüzmekteyim." diyen ozan, zamanı, yeri, ağırlığı, sesi yok etmekte. Sessizliği, sonsuzluğu, ağırlıksızlığı egemen kılmaktadır. O, kökü kendi düşüncesinde olan bir sarmaşıktır. Ama bu düşünce bilinen anlamda bir düşünce değil, bir sezgidir ancak.

BENDEDİR KORKUSU:

1. dize: "Bendedir korkusu, biten şeylerin"

Bu şiir bir anahtar şiirdir. Ozan bu şiirle dünya görüşünü, daha doğrusu sezgisini niçin seçtiğini, niçin kendisine yakıştırdığını, neden başka bir kişiliği olmadığını açıklar:

Onda biten şeylerin korkusu vardır.

Bu korkuyu sanırım her insan yaşar. Ama sürekli değil, zaman zaman. Sürekli yaşandığı zamansa boşluğa, anlamsızlığa girilir. Nevroza varılır. Bir de sanata. (Nasılsa kıyıya varılacak, kıyıya vardığında "değilsin artık gemici" diyen Edip Cansever'de de, aynı nedenle bir simge olarak denize açılma isteğinden ca-

yıldığı görülür. Başka ozanlarda da sık sık karşılaşırız bu bitme, sonuna varma korkusuyla.)

Nevroza değil de sanata nasıl varılıyor? Ozan onu da açıklıyor:

Çelik gagasında fecri taşıyan
Mavi kartal benim
Pençelerimde
Asılmış bir zümrüt gibidir hayat.

Güçlüdür o. Bir kartal kadar, zümrüt değerinde yaşamı, pençelerinde taşırken düşürmekten korkar elbet. Ama, düşürmeyeceğine de inanır bir yandan.

Sonsuzluk ısırır güzel kavsimde
Susamış bir ceylân gibi zamanı

Yaratıcıdır, ozandır o. Sonsuzluk, susamış bir ceylan gibi, yanında, yöresindedir. Kendisini izlemek zorundadır. Zamanı içerek izlemek. Zamanı sonsuzluğa içiren yani zamanın bitişinden kurtulan ozan, hayatını, pençesinde taşıma gücünü sonsuza dek sürdürecektir. Ölümsüzdür.

Tanrılığını bildirmiyor da Dağlarca gibi, Tanrıyı yok sayıyor.

Şiiri ilk okuduğumda, sondan ikinci dizede "kavs" sözcüğünü niteleyen "güzel" sözcüğünün çiğ olduğunu, "kavis"i nitelemek için, daha dolaylı bir anlatımın ozana yakışacağını sanmıştım. Sonra anladım ki, bilinçle yapılmış. "Kavis", "şiir"dir çünkü. Böyle bir düşünce şiirinde, "şiir"in nitelenmesinin, aracı anlatımlara gereksinmesi yoktur. "Güzel" demek yeter ve gerekir.

SABAH:

Kıskançlıktan bile arınmanın şiiri. Ozan, sevdiğini açılıp saçılmaya çağırıyor. Çünkü sevdiği, "Çıplaklığı bir başka bahar olan"dır. Öyleyse, dışardaki baharla bütünleşmelidir. Çıplanarak. Kıskançlığa yer yok. Çünkü : "boyun, saç, meme"yi, okşayacak olan "esir"dir.

"Şiir"de, ozanın sonsuzlukla bütünleşme sezgisini, yarın ve iklim kaygısı taşımadığını bir kez daha öğreniriz. "Bendedir Korkusu"dan sonra, yazılmasa da olurdu gibi geldi bana. Yalnız, söylenmeden geçilmeyecek iki dize:

Sarışın buğdayı rüyalarımızın
Seni bağrımızda eker biçeriz

Şiirlerde zaman olarak, daha çok, gün doğumu ve gün batımı seçilmiş. "Uyanma", "Deniz Ufkunda", "Sabaha Karşı", "Bir Gül Tazeliği" "Rıhtımda Uyuyan Gemi"de olduğu gibi. Ötekilerde ise, akşam, gece, ay aydınlığı, yarı aydınlık var. Çiğ ışık yok.

Ozanın işi gücü, tatlı ışığın yeryüzüne etkisini, nesneleri değiştirimini, onların, kendi benliğinde oluşturduğu duyguları anlatmak. Nesneleri yoklaştırarak, değiştirerek. Soyut kavramları canlandırıp, onlara edim yükleyerek.

"Raks"dan aldığım şu dörtlüğe bakın:

Her an değişiyor, yelken, gül, kanat
Bütün burçlarıyla uyanmış gece
Defneler önünde şaha kalkan at
Zihnin eşiğinde ürkek düşünce.

"Akşam"dan da bir dörtlük:

Siyah, dağınık bir bulut
Karşı sırtın üzerinde
Birden değişti ve yakut
Bir kuş gerindi derinde.

Belli sözcükleri ve tamlamaları var Tanpınar'ın. Bunlar Haşim'in de sözcükleridir. Ateş, batan güneş, su, bahçe, ufuk, mercan dallar, rüya, ay ışığı, yıldız, hayal, gül, bülbül ve zaman.

"Sabaha Karşı"da değişik bir yöntem uygulanmış. Anıdaki kadın somutlaştırılıp yakınlaştırılmış. Üstelik gülüyor.

Bir kadın başı duvardan
Uzanmış gülüyor bana

Ozan bu kez de parmaklarını eritip, aydınlığı mumyalıyor.

Eriyen parmaklarında
Mumyalanıyor aydınlık

Canlandırdı ya bir şeyi. Karşılığında yok edilen, edimsizleştirilen bir nesne olmalı.

"Selâm Olsun"da imgeler, oyunlar en yalın, en canlı. Dışa dönük bir şiir. Şaşırmaya kalmıyor, bakıyoruz ki bir ölü ağzından söylenmiş.

Selâm olsun bizden güzel dünyaya
Bahçelerde hâlâ güller açar mı?

"Yollar Çok Erken"de, ozanın eşyayı silme, yok etme özelliğini belirten en iyi örneği buluruz. Yolları ilk akşamda siler. Öyle siler ki, yitme umudu bile kalmaz. Umudu yok eder, ayak seslerini örter. Bahçeleri söylemez de "bahçelerin inkârı"nı söyler. Son iki dizesi anılmaya değer:

Kırmak için bir dal bile bulamıyan
Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin

Bu nasıl eve benzemez evdir ki, soğuk rüzgârlara kurularak işlevinden kurtulur. Bu nasıl rüzgârdır ki, kırmak için bir dal bulamaz.

"Siyah Atlar" sığ, önemsiz bir şiir bence.

BİR HEYKEL İÇİN:

Bir heykelin olumsuzluğu ancak bu denli başarılı verilir. Yoktur hiç bir nesne canlılığın simgesi olabilecek. Ne ay ışığı, ne bir tek su nergisi. Akmayan zaman nehrinin sularında uçan bir kırlangıç bile yoktur. Kumsalında sedef, ateşler püskürerek dolaşan ejderha. Onlar da yoktur. Lotus çiçekleriyle derinleşen bir bahçeyi de hiç aramayın.

Ejderha, lotus çiçeği, ÇİN'in simgeleridir. Genişliği ansıtmasıyla, heykelin kapladığı dar alana karşıt olsun diye verilmiş. Ama heykel yine de sonsuzluğun içinde, canlı gibi gülümsemektedir.

"Başka Bir Yıldızda"da, ölüm sonrasında, yaşamın nesnelerine dünyaya bakış anlatılır. Bir lamba, bir ayna, yemyeşil dallar falan.

Düğümlenen nefesinden
Sarmaşıklar, derin güller
Arasından dem çekerek
Doğup ölen güvercinler

Sonuçta der ki:

Beyhude hatırlıyoruz
Bu hiç olmamış şeyleri.

Yok edim. Sonsuz bir yok edim. Tanrıdan, doğadan hınç alıyor sanki. Onurlu. Kendi yok edecek, bırakmayacak yok olmaya.

"Sesin" de öyle. Sevgili bir sesten alınan haz, sesin kesilmesiyle bir düşe dönüşür. Ses, somut bir nesne iken, birden irkilmesiyle ozanın; aynanın öte yüzüne geçip, soyut bir görüntü olmuştur. Bu yan bin özlemle delik deşiktir.

VE ZAMAN HEP NESNELEŞMİŞTİR.

Sonsuzluğu ısırtılabilir bir şeydir. Aralanacak bir kapıdır. Büyülenmiş bir ceylan da olabilir.

GEZİNTİ:

İkiz hayaletler gibi yürüdük
Puslu aydınlıkta o bahar günü

ile başlıyor. Pes diyor insan. Bir sonsuza aktarılış uğruna, kendini ve sevgiliyi hayalete dönüştürmek. Yıldızların parıltısını ıssız gece suda yineliyor. Ozan, asıl canlı olana değil, bu suda yinelenene; imge, düşünce, düş olana bakıyor.

"Hatırlama"da hep bilinir iki dize :

Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı, kırılmış dal uçlarından

Dizeler, eşsiz benzetmelerle dolu. "İkinci Yeni" akımında yeniden canlandırılmış olandır bu.

"Her Şey Yerli Yerinde", bir öğle sonu sessizliğinde, anlık bir yaz yaşantısının izlenimleri. Düz bir şiir.

Özgünlüğü olmayan şiirleri atlayıp geçiyorum.

"Bırak Aydınlığa"dan bir dize kalıyor, onu topluyorum:

Git uzak akşamda dağıt kendini

BURSA'DA ZAMAN:

Tanpınar'ın en ünlü şiiri. Onunla, baştan beri şiirlerinde izlediğimiz dünya anlayışını, sezişini somutlaştırmıştır. Bir kez daha ansımıştık Dağlarca'yı başlarda. Ondaki "Tanrılığını duyurma", Tanpınar'da Tanrıyı silerek, kendi yaratıcılığını ortaya koyma biçiminde görünmekteydi.

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim

"Ovanın yeşilini, göğün sonsuz mavisini, mimarîlerin en ilâhisini" kendinde toplayan, "sessizliğin, sonsuz zaman vehmiyle çınladığı" Bursa, bu anlayışın ölüm yeri olmalıdır elbet.

Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette

O yüzden ozan, "bu eski yerde" sevdiğiyle başbaşa son uykusunu uyumak ister. "Bursada Zaman" Tanpınar sezgisinin, şiirinin sonu olmalıdır. Ardından başkaları yazılmış olsa da.

(*Türk Dili*, sayı 272, Mayıs 1974, s. 654-659).

MAHUR BESTE

Rauf Mutluay

Mektuplarından birinde Tanpınar Hoca, tam kendisine yakışan bir sanatçı saflığıyla şöyle der: "... Sana Ankara'daki kızdan bahsetmiştim. Üsküdar'da bir müddet dolaşmama rağmen kendisini görememiştim. Çarşamba günü Maarif Müdürlüğünden çıkarken rastgeldim. Bir müddet konuştuk. Kıza epeyce serzeniş ettim, beni pekâlâ beş on sene bekleyebilirdi, acelesi ne idi?.. Dün Beyoğlu'nda ona gene rastladık. Yanında kısa boylu bir adam vardı; kocasıymış.. Herif o kadar çelimsizdi ki, önünde durduğumuz tütüncü dükkânının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazi olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim... *(Tanpınar'ın Mektupları*, 26).

Ahmet Hamdi Tanpınar hiç de yapılı, iri yarı değildi; öyleyken kendisini hoşnutlukla seyretmesi için kim bilir o koca nasıl bir ölçüdedir. İşte burada romancı muhayyilesi ortaya çıkar.. ve Tanpınar, kendisini bir yana bırakmayı bilip, ilk romanı olan *Mahur Beste*'de işte o çelimsiz adamı, onun dramını yazmağa girişir. Gerçekten 1944 tarihli mektuplarından birinde Mehmet Kaplan'a şöyle demektedir: "*Mahur Beste* adlı bir yolculuğa çıktık, *Ülkü*'de. Canım neler, ne tembellikler istiyor, ben neler yapıyorum. Çok yorgunum. Başımda bir de Erzurum yazısı var..." (261-262).

Bütün ömrünce dileğince çalışamamaktan, yöntemsizlikten başlayıp bitirememekten, kısırlıktan, verimsizlikten yakınacaktır Tanpınar: "... Mesut şekilde müşkülpesent ve bedbaht şekilde kısır..." (275). Gerçekten *Ülkü*'nün 1944 sayılarında (56-92) tefrika edilen 28 parça için "tefrika yarım kalmıştır" kaydı konmuştur *(Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XII, 31 Aralık 1962, Ö. F. Akün). Şimdi o metnin kitaplaşmış biçimi karşısındayız.

Bir ilk romanın kaçınılmaz sakıncaları vardır genellikle. Yazar, önce kendisini görmekte, hep kendisini hatırlamaktadır; üstelik haklı çıkmak kaygısıyla. *Mahur Beste*, bu kuralı bozan örneklerden. Belki "bîkâr" Tanpınar'ın kırk yaş sonra-

sındaki yenilgilerinden bazı izler taşıdığı ileri sürülebilir; ama yazar bu izleri silmeyi, yenmeyi bilir. "Behçet Beyefendi'nin, huyları ve alışkanlıkları, kalıtım ögeleriyle beğenileri kendisine benzeyen o küçük ve zarif adamın yalnızlığından, rüyalarından işe girişir. Bu gerçekten kendi dediği gibi bir yolculuktur ve onun bütün sürprizlerini taşır. Romana Cavide'nin gireceğini, bir çeşit "Akşam Güneşi"nin geleceğini sanırsınız; birden bir kuşak geriye, baba İsmail Molla ile onun dünürü Ata Molla'ya geçiliverir.

Abdülhamit döneminde Aziz, giderek Mecit yıllarına doğru bir gerileme. Ve burda, "Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında" diyen Tanpınar'ın, 19.yy.'ın edebiyatıyla o kadar içli dışlı olmuş bilim dikkati, kendisine yeni kapılar bulur. İki kazaskerle eski İstanbul'un konak yaşamına dalıp çıktıktan sonra Atiye'nin, bu özgeçil ve cömert kader kurbanının aşksız yaşamına sıra gelir. Her yenilgiden bir kurtuluş bulma umudu ile Behçet Beyefendi'nin siyasal yaşamına geçileceği sırada o inanılmaz Sabri Hoca portresine gelir dayanır. Öz babasının zenginlik konağında adsız bir konukluğa razı olan (O, bu evden sadece kendi hayatının artık elde ettiğini sandığı şuurunu götürecekti, s. 111) Sabri Hoca'nın bileşimci konuşmasıyla İsmail Molla'nın çözümleyici araştırıları arasında. "Behçet Beyefendi ne oldu, ya Atiye" sorusunu boşuna soracaksınız artık. Hepsi ikinci plandadır. Ray değiştirmiş bir tren gibi yepyeni bir yola dalan Tanpınar Hoca, Behçet Beyefendi'nin çevresine girer ve yolunu yitirir bundan sonra. "Hısım Akraba Arasında" adlı bölümden başlayarak son mektuba gelinceye dek, Tanpınar'ın herşeyin başı saydığı ince dikkat noktalarının ilginç portreleriyle karşılaşacaksınız.

"Bir mektup, ne olsa bitmesi lâzım gelen bir şey" sözü de Tanpınar'ındır (s. 46). Bir roman da öyle. Üstelik tembelliği özleyen, çok yorgun olduğunu söyleyen bir yazar için; özellikle Tanpınar mizacı için. Böylece son bölümde yazar olarak roman kahramanına hesap verir. Neden yoldan çıktığını, eserini niçin bitiremediğini içtenlikle itiraf eder. Yarım, eksik, üstüne düşülmemiş, tekniği zayıf, dağıtılmış bir romandır *Mahur Beste;* doğru. Ama bu kitabı okurken duyduğum hazzı, Türkçenin olanaklarını en güzele doğru götüren çabayı, nesrini cümle cümle (tıpkı dizeler gibi) yazdığını birkaç kez tekrarlayan Tanpınar'ın biçem (üslûp) uğraşını, insanlara bakış güzelliğiyle durumları yansıtma gücünü anlatabilmek için neler demeliyim? En doğrusu şunu. Hikâye, roman gibi anlatı türlerinde eser vermek isteyen herkesin, ne olursa olsun, bu hayranlık veren çalışmayı görmeleri gerektiğini. Nasıl musiki eserleri "meşk edilerek" öğrenilirse, bir dilin anlatım gücü de öylesine gözle görülecek biçimde burada izlenebilir. Çizdiğim yerleri tekrar tekrar okumak üzere bu değer biçilmez kitabı hemen baş ucuma yerleştiriyorum.

(*Cumhuriyet*, 26 Haziran 1975).

TANPINAR'IN ŞİİRİ

Cemal Süreya

Tanpınar'ın şiiri bir yerde rahat bir simetriye dayanır. Öyle ki, bıçakla bu şiiri ikiye bölseniz, iki parçanın şiirsel gerilimlerinin birbirine eşit olduğunu görürsünüz. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirini yermek anlamına gelmiyor elbet. Üstelik kendi ölçüleri içinde onurlu ve başarılı bulurum ben onun çalışmasını. Sevmişimdir de. Ama bir sıra içinde sevmişimdir. Birkaç ad sayacak olsam onun adını da katmışımdır aralarına. Kısacası, yalın bir tutku, özel bir sevgi olmamıştır bu.

Bakımlı bir şiir Ahmet Hamdi'nin şiiri. Aydınlıktan alıyor mayasını. Doğa içinde ufak ufak geriniyor. Aslında onun şiirimizdeki eylemi kendi şiirlerini aşmaktadır. Şiirimize an içinde değil de; süre içinde bakmaya çalışalım, bakın bu gerçeği nasıl göreceğiz. Şiirimize an içinde bakarsak, Ahmet Hamdi pek öyle bir varlık göstermez. Ama gelişme içinde baktığımızda, onun lif lif, damar damar türlü şairlere yayılmış olduğunu göreceğiz. Bu bakımdan bütün yapıcı şairlerin özelliklerini taşır. Bir yerde Yahya Kemal'den aldığı espriyi Oktay Rifat'a ulaştırmayı bilmiş, becermiştir. Şiirimizdeki rolü daha çok bu noktadadır. Görünmez bir biçimde eski şiirle yeni şiir arasında güvenli bir köprü olmuştur.

Bugün hece şiirinden kala kala bir iki ad kaldı. Bir o, bir de Necip Fazıl Kısakürek. Belki de bir Faruk Nafız Çamlıbel.

Dar bir evren Tanpınar'ın evreni. Ancak şiir beğenisi öyle yüksek ki bu dar evren içinde dili en iyi, en titiz olanaklarla yoğurmuştur. Orhan Veli akımından önceki Türkçenin en yüksek beğeni düzeyi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinden geçmektedir. O, yalnız Türkçeyi yakalamakla kalmamış, yer yer etkilemiştir de. Ancak son yıllarda üst üste gelen şiir dalgaları, Türkçenin şiir içindeki anlamlı bölgelerini, nirengi noktalarını altüst etmiş olduğundan, o eski güzellik ölçüleri çok değişmemiştir. Bu arada birçok şair gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirindeki elektrik de kalktı, uçtu yer yer.

Dinlendiren bir şiir. Duru, mavi-beyaz, edilgin Divan şiirini, Yahya Kemal'i, Mallermé'yi yaşar. Bir yerde daha yeni şairlerde yaşamak ister. Tökezlemesi daha çok bu isteği duyduğu ve uygulamaya kalktığı zamanlardadır. *Aile* dergisinde yeni şairler gibi yazdığı birkaç şiirine, Ataç, veryansın etmişti. Gerçekten de, iyi, başarılı ürünler değildi bunlar. Alçıdan yapılmış kumbaralara benziyordu. Özgür koşuk gitmemişti Ahmet Hamdi Tanpınar'a.

Necati Cumalı bundan on beş yıl önce bir dergide *"Tanpınar'ın Şiirleri"* başlıklı bir yazı yayımlamıştı. Bu yazısında Tanpınar'ın dizelerinin son derece dar sözlüklü bir şiir diline dayandığını söyleyerek, *"Son kuşak şairleri de kendi aralarında bir şiir dili ile anlaşıyorlar, onlar şehir adlarını, yabancı adları kullanmaktan hoşlanıyorlar; sık sık Babil diyorlar, Anadolu'nun il, ilçe adlarını sayıyorlar,"* diyor, onlarla Ahmet Hamdi arasında benzerlik buluyordu. Oysa, bence, Tanpınar ile Cumalı'nın son kuşak şairleri dediği 1950 kuşağı şairleri arasında tam bir karşıtlık söz konusudur. Valéry ile Rimbaud kadar bir ayrım vardır aralarında. Hatta daha da fazla. Tanpınar, güzelin mapusanesinde mutlak ve benimsenmiş bir Tanrıya şükürler eden yumuşak başlı bir bilge kimliğindedir. 1950 kuşağı şairlerinin yadsıma, inkâr tavırları yoktur onda.

Her şey bir yana, titiz bir ustaydı Tanpınar. İşini seven, işini iyi bilen bir usta. Bugün aramızda kaç kişi var onun gibi tutkuyla, vazgeçişle, aşkla sanata sarılan? Önemi tartışılmıştır. Tartışılacaktır. Bugün çok önemli bilinen bazı şairler sarsılabilir, hattâ yıkılabilir ilerde. Ahmet Hamdi Tanpınar hiçbir zaman çok önemli olmadı, ama olduğu kadarıyla kalacaktır.

(*Politika*, 24 Ocak 1976).

OLAĞANÜSTÜ BİR ÖĞRETİCİ, ŞAİR, HİKÂYECİ ve ROMANCI...

Atillâ Özkırımlı

Öldüğü günü hatırlıyorum. Koridorlarda dolaşıyor hocanın yolunu gözlüyorduk. Daha gelmemişti. Ocak ayındaki dersleri de hemen hemen boş geçmişti zaten. İyice üşütmüştü, son gördüğümüzde öksürüyordu. Bir söylenti dolaştı o sıra: "Hoca dün Kurul'da fenalık geçirmiş." Ardından kara haber patladı: "Tanpınar ölmüş. Kalp... Haseki'deymiş." Aylardan ocaktı, 24 ocak 1962; günlerden de çarşamba.

Haseki'yi de hatırlıyorum. Kapıdan bırakmadılar bizi. Yapılacak bir şey yokmuş artık. Hastanenin morgundaymış. Sonra kızarmış gözler... Cenaze töreninin düzenlenişi... Süleymaniye'den alınıp Rumelihisarına götürülüşü... Hocası, dostu Yahya Kemal'in yanına gömülüşü...

SIRADAN BİR ÖĞRETİCİ DEĞİLDİ

Bir öğretici olarak öylesine uzaktı bizden ve öylesine erişilmezdi ki... Babacan görünüşlüydü, büyüklenmezdi, seminerlerde sigarası ağzından düşmezdi, kimi zaman çakırkeyif olurdu. Ama öyle şeyler anlatırdı ki, tek kelimesini anlamazdık. Ahmet Midhat diye başlardı derse; bir de bakardık Balzac'tan, Dostoyevski'den söz ediyor. Ya da Madam Bovary'nin bir davranışını, söz gelimi çocukken şapkasını havaya fırlatışını anlatıyor, bu davranışının nedenlerini açıklıyor. İşte erişilmezliği buradaydı. Coşuyor, kendinden geçiyor, dersi unutuyordu. Onun sıradan bir öğretici olmadığını, kuralları çiğnediğini, basmakalıbı yıktığını seziyorduk. Ama bu sezgi, bilinçli bir kavrayışa dönüşemiyor, dönüşemediği sürece de onu olağanüstü kılıyordu. Bu olağanüstülük bir bilgi deposu olmasından değil, engin bir kültürü bütün benliğiyle yaşamasından geliyordu.

Bütün hayatı, 1942 - 46 yılları arasındaki milletvekilliği dışında, öğretim kurumlarında geçmişti. Babası kadı olduğu için ilk ve orta öğrenimini değişik illerde yapmış, deyim yerindeyse, çocukluğu imparatorluğun sınırları içinde dolaşmakla geçmiş, Baytar Mektebi'ndeki bir yıllık denemeden sonra da Edebiyat Fakültesi'ne girmişti. Fakülteyi 1923'te bitirdi. Erzurum, Konya ve Ankara liselerinde, Gazi Terbiye'de, Kadıköy Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yaptı. Ahmet Haşim ölünce (1933) de Güzel Sanatlar Akademisi'ne, ondan boşalan yere atandı. Sanat tarihi, mitoloji ve estetik okuttu. Daha sonra Hasan Âli Yücel tarafından Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı profesörlüğüne getirildi (1939). Kırk altı seçimlerinde CHP'nce aday gösterilmedi, M.E.B. müfettişliğine atandı. Çok geçmeden Akademi'deki derslerine döndü, 1949'da da bir kararnameyle ölümüne kadar sürdüreceği Edebiyat Fakültesi'ndeki eski görevine getirildi.

SANAT ANLAYIŞI

Tanpınar, incelemelerinden şiir, hikâye ve romanlarına kadar yansıyan sanatçı kişiliği ve yapıtlarına egemen olan sanat anlayışı üzerine şunları söyler: "Musul'da 1916'da bir tesadüfle Haşim'in birkaç şiirini, bilhassa Şi'r-i Kamer'leri okumuş ve onun garip, akıcı, maddesiz hüznü içime çökmüştü." Bu ilk etki Yahya Kemal'le bütünlenir: "Yahya Kemal'in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir." Antalyalı Genç Kıza Mektubunda da asıl estetiğinin Valéry'yi tanıdıktan sonra oluştuğunu ve bu estetiği rüya sözcüğüyle "şuurla çalışma fikirleri" çevresinde toplamanın mümkün olduğunu belirtir. Ya da "musiki ve rüya." Sonra şiir anlayışını tanımlar: "En uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurma." Bu anlayış, kuşkusuz bir biçim disiplinini gerektiriyordu. Tanpınar da heceye yönelir. Çünkü amacı, bizim kendimize özgü sesi yakalayabilmektir. Yine ona göre, "kendi benliğimiz, hayat tecrübemiz" bu sesle dile gelmektedir.

ŞİİR SUSMA İŞİDİR

Önce bir şairdir Tanpınar, hikâye ve romanları şiirlerini izler: "Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir. Mamafih roman anlayışım şiir anlayışımdan fazla ayrılmaz. Orada da rüya kelimesi için söylediğim şeyler, hattâ rüyanın nizâmı hâkimdir. Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatımın ve insanların -kendimden başkalarının- peşindeyim. Ve başkalarına ait zamanın peşinde..."

Böylece hikâye ve romanlarında insanın iç dünyası, psikolojisi, nesneyle ilişkileri zaman ve rüya temlerinin güdücülüğünde kimi zaman bilinçaltına yönelen bir anlatımla verilir. Anlattığı insanı toplumdan soyutlamaz; onu toplumsal bir çerçeve içine yerleştirir. Onda her şey biraz da "tecrübe"dir. Hikâyelerini de, romanlarını da kendi hayat tecrübesinden çıkarır. Kendisiyle, kendi dışındaki hayatla hesaplaşır bir bakıma. Selâhattin Hilav, onun "her şeyden önce, bilinç, düşünce ve duygu hayatını dile getirmek isteyen bir romancı olduğunu" söylerken haklıdır.

Tanpınar'ın ilk şiiri Celâl Sahir'in çıkardığı *Altıncı Kitap*'ta yayımlanır (Musul Akşamları, 1920). Bunu 1921'de *Dergâh*'taki şiirleri izler. İlk makalesi *Görüş* (Şiir Hakkında, 1930), ilk hikâyesi de *Ağaç* dergisinde yayımlanır (Geçmiş Zaman Elbiseleri, 1936). Önce *Tan*'da ve 1938'den başlayarak *Cumhuriyet* gazetesinde sürekli yazıları çıkar. İlk kitabı ise bir monografidir: *Tevfik Fikret*, 1937. Romanı 1944'te gelir, ama *Ülkü*'deki tefrika tamamlanmaz *(Mahur Beste).*

BÜYÜK BİR ROMANCIDIR DA

Önceleri şiir, deneme, eleştiri ve incelemeleriyle kendini kabul ettiren Tanpınar'ın hikâye ve romanları, uzun süre belli bir okuyucu sınırını aşamamış, aydınların dikkatini çekmemiştir. Oysa ölümünden on yıl sonra *Huzur*'un ikinci basımı ilgiyle karşılanır ve değişik çevrelerde tartışma konusu olur. Onu bir romancı olarak değerlendirenlerin hepsi, temelde ayrı düşünceler öne sürseler de bir noktada birleşirler: Tanpınar Türk edebiyatının gelmiş geçmiş en büyük romancıları arasındadır.

Bu yargı ne yanlıştır, ne de şaşırtıcı. Ama bir yanlışlığın altını çizdiği için ilginçtir: Önyargıların ve toptancı genellemelerin yanlışlığıdır bu. Romancı Tanpınar 1972'de anlaşılabilmiştir. Ne yazık ki üslûpçu oluşu, dil yoluyla bir büyüye ulaşmak istemesi, tefrika olarak kalan romanlarını yeterince işleyememesi, okurla bağlantı kurarak yaygınlaşmasını önleyen en önemli engeldir. Anlattıklarıyla yaşadığı dönemi aşan Tanpınar, diliyle günümüzün gerisine düşmektedir.

(Cumhuriyet, 24 Ocak 1976).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRİ

Şükran Kurdakul

Ahmet Hamdi Tanpınar, ilkin *Dergâh* dergisi (1921- 23)'nde yayımladığı şiir denemeleriyle yolunu arayan bir şair kimliğinde göründü. Yahya Kemal'in de belirttiği gibi, dergide Mustafa Şekib (Tunç, 1886-1958)'in felsefe yönteminin izleyicisi durumunda olan yazarlar, şairler toplanmıştı.[1] Mustafa Şekib, Fransız düşünürü Bergson (Henri, 1859-1941)'un görüşlerine dayanan bir felsefe anlayışını yerleştirmeye çalışıyordu.

Yüzyılın başlarında felsefe ve edebiyat adamları üzerinde (özellikle Marcél Proust) etkisi görünen Bergson, *Madde ve Bellek* adlı kitabının başında Berkeley'in adını anmadan dünyanın ancak bilincimizde mevcut bir imgeden ibaret olduğunu yazmıştı. "İdealizminin temeli, saf ve maddî olmayan bir süre kavramına dayanıyordu. Süre bilgisi ise ancak sezgi yoluyla elde edilebilirdi. Mustafa Şekib'in de *Dergâh*'taki yazılarında Bergson gibi, "ruh"un yalnız "Zekâ ve akıldan ibaret olmadığı" savını felsefesine temel aldığı görülür.

Zekâ ya da aklı "Ruhun katılaşmış bir tabakası" olarak tanımlar. "Ruh yalnız akıldan ibaret değildir ve bu kabuğun altında her dakika kaynayan ve her an değişmeden yaşayamayan bir ateş bulunur. Ruh temelini oluşturan bu ateşten yoksun kalırsa zekânın da var olma gücü kalmaz." "Ruha Bir Dikkat", *Dergâh*, sayı 4).

Ahmet Hamdi'nin de, hocası Yahya Kemal gibi, gelişimi içinde şiirini Bergson idealizmine dayanan bir düşün dünyasında aradığını söyleyebiliriz. Yahya Kemal'in şiirlerinde "ruh" kavramının geniş ölçüde işlenerek sonsuzluk ve ölmezlikle özdeşleştirilmeye çalışıldığı görülür. Ahmet Hamdi'yse zaman kavramını işler.

---

1 "Son neslin feylesofu Mustafa Şekib Bey ki, biz bu mecmuada usûl-i felsefesinin peyreviyiz." (*Dergâh*, 20 Mart 1922, *Edebiyata Dair*, sf. 121, 1971).

"Bergson'un zaman kuramının bütünüyle zamanı aradan kaldıran bir kuram olduğu" görüşünde birleşilmiştir (B. Russel). Bu, Ahmet Hamdi'nin şiirine "Ne içindeyim zamanın - Ne de büsbütün dışında" (Şiirler sf. 7) biçiminde yansımıştır. Bergson, süre bilgisinin ancak sezgi yoluyla elde edilebileceğini söyler. Bu Ahmet Hamdi'nin şiirinde, "Kökü bende bir sarmaşık - Olmuş dünya sezmekteyim." (sf. 7) biçiminde görülür. "Her şey Yerli Yerinde" şiirinde (sf. 41) ise "Eşyayı tılsımlı bir uykudan" "aksetmiş gibi" varsayarak idealizme bağlılığını ortaya koyar. Öte yandan şiirlerinde sürekli bir rüya ortamı yaratmaya çalışmıştır Ahmet Hamdi:

"Bir garip rüya rengi" (sf. 7), "Başucunda her rüyanın" (sf. 12), "Sarışın buğdayı rüyalarımızın" (14), "Akşamın mercan dalları gibi - Suda olgunlaşan rüyası" (17), "Rüya işçiliğinde" (24), "O üst üste rüya" (26), "Bittiği an bu rüyanın" (31), "Ben her rüyayı zamana taşıyan yıldız kervanı" (33), "Belki rüyalarındır bu taze açmış güller" (42), "Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner" (42), "Rüyasıyla sanki kanlı bir çiçek" (50), "Bir rüyadan arta kalmanın hüznü" (59). "Belki de rüyası büyük cedlerin" (61), "Ölülerin rüyası" (63), "Sırrın gecesinde rüyaya daldık" (64).

Bu örneklere bakarak 37 parçadan oluşan bu kitapta düşe bağlı temaların işlendiği şiirlerin sayı yönünden de büyük oranlara vardığını düşünebiliriz. Bu düşsel ortam, doğaya bakarken de, nesnelerin bile "Bir garip rüya rengiyle" değiştiği sanılarına götürür Tanpınar'ı. Buradan itibaren, "İklimler dışında ezelî bahar" ve "Mevsimler içinde tükenmez yarın" (sf. 14) varsayımına kapılarak, "Yıldızların altın bahçesinde", "Ebediyetinle geldik diz dize" (sf. 15) avuntusunu yaşam görüşü haline getirmek kaçınılmaz olur.

Belki bu nedenle çok dar bir şiir dünyası içinde kapanmış, bireysel duyguları işlerken bile duyumları genişliğe ulaşamamıştır. Kullandığı sözcükler arasında, zaman, rüya, hülya, ateş, güneş, bahçe, ufuk; yıldız; masal; mevsim çabuk dikkati çeker. Bu sözcüklerden birinin geçmediği şiir yok gibidir. Benzer temalara düşkün olmasından gelir bu durum. Buna bağlı olarak tamlamalar da birbirine çok benzer. "Sükûtun bahçesi". "Yıldızların altın bahçesi" (sf. 14), "Yosun bahçeler" (sf. 27), "Yaz bahçeleri" (sf. 36), "Küçük bahçe" (sf. 43), "Siyah Bahçe" (sf. 64). "Zaman bahçeleri" (sf. 74), "Ömrümün sabahı" (sf. 25), "Ömrün çemberi" (sf. 23), "Ömrün gecesi" (sf. 26), "Ömrün gecesinde" (sf. 49), "Ömrün gecesinde ve kader rüzgârında" (sf. 55).

Kolayca çoğaltılabilecek olan bu gibi örneklere bakarak tekrarların şairi diyebileceğimiz A. Hamdi, düşsel imgelerin bolluğuna karşın yalnız bir şiirde (Bursa'da Zaman) gerçeğe yakınlaşmaya çalışmıştır.

Şair "Bursa'da" sözcüğüyle başladığı bu şiirde "Mekân" çiziminde gerekli olan ögeleri kullanırken, bu ögelerin tarih içindeki yer ve anlamlarını daha ön-

ce kimliğinde duyan bir kişinin alışkanlığı içindedir. Bu nedenle ilk kez karşılaşmanın olağanüstü coşku halleri yoktur. Aksine olağan bir duyarlığı yaşarken, "cami avlusu", "küçük şadırvan", "Orhan zamanından kalma bir duvar", "yüzlerce çeşme" gibi insan yapısı öğelerin, "ovanın yeşili, göğün mavisi" dizesiyle, doğadaki yerini belirler. Yaşanmakta olanla, yaşanmış olanı birlikte duyarak, aşama aşama artan bir ilgiyle "geçmiş zamanı" algılamaya başlar.

"Bir zafer müjdesi burda her isim
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle"

Eski kent, bir türbenin, cami ve çeşmelerin yarattığı çağrışımlarla şairin gözünde tarihle özdeşleşmiş, "bir mucize" değeri kazanmıştır. Üç beş sözcüğün anlam ve ses birliğinde bir olağanüstülüğü sergileme becerisi gösterir.

"Su sesi ve kanat şakırtısından
Billûr bir âvize Bursa'da zaman"

Şiirin ikinci bölümündeyse şair, yaşama hevesli olma çağında, "çinilere sinen Kur'an seslerini" duyarak "havayı dolduran uhrevî âhenkle" etkilenir. Ama,

"Bir ilâh uykusu olur elbette
Ölüm bu tılsımlı ebediyette."

dizeleriyle sonsuza ulaşmak ister.[2] Sonsuzluk kavramı, "Raks", "Yavaş Yavaş Aydınlanan", "Bendedir Korkusu" gibi şiirlerine yansımıştır.

A. Hamdi, üç dört şiiri dışında dört'lü kuruluşlarda rahat eden bir şairdir. Genellikle hecenin 6+5 ve 4+4 kalıplarını kullanırken ölçüye sığınmaz. Sözcüklerdeki sesli harflerin uyumunu gözönünde tutarak içten içe bir musikinin peşine düştüğü bellidir. Kendi deyişiyle, "Dilin asil ve saf oyunları"na aykırı gördüğü engellerden, pürüzlerden kurtulmaya çalışır. Sabırlı bir sözcük arayıcısıdır. Uzun deneyler, yazıp bozmalar sonunda okuyanlarda, "hayret ve heyecan çığlı-

---

2 İlkin 1944'te çıkan "Bursa'da Zaman" şiirini Tanpınar kitabına 7 dizesini değiştirerek almıştır. "Sanki bir hâtıra sessizliğinden - Yüzlerce çeşmenin serinliğinden" (8. dize); "Yekpâre bir anda gün saat mevsim - Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim" (12. dize) yanında "Bir bahar uykusu olur elbette" dizesini "Bir ilâh uykusu olur elbette" biçimine getirerek, "bahar uykusu" yerine "İlâh uykusu" gibi çok değişik bir anlama götürmüştür.

ğı" koparacak düzeyi bulduğu kanısına varana kadar sürer çalışması. Bu nedenle kitabındaki birçok şiiri, dergilerde çıktıktan sonra, düzeltmelerden geçirmiştir. Kimilerinin adlarını bile değiştirir. "Bendedir Korkusu" ilk çıkışında "Yılan" (*Varlık* dergisi, sayı 31, 15 Ekim 1939)" "Uyanma" ilk çıkışında "Bahar" (*Varlık* dergisi sayı 51, 15 Ağustos 1935), "Yavaş Yavaş Aydınlanan" ilk çıkışında "Sfenks" (*Varlık*, sayı 22, Haziran 1934) "Dönüş" ilk çıkışında "Bülbül" (*Oluş* dergisi, sayı 9, Şubat 1939) adlarını taşıyordu.

Ahmet Hamdi'nin şiirlerinde uyaklar çoğunlukla özgündür. Anlamı bozmadan, kendisinden önce kullanılmamış uyaklar bulmaya özen gösterir.

Faruk Nafiz'de belli bir düzeye gelen hece ölçüsü, Ahmet Hamdi'de evriminin daha yüksek aşamalarına ulaşmış, özellikle Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı gibi şairlere örnek olmuştur.

(*Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976).

MAHUR BESTE'NİN BİTMEMİŞLİĞİ

Oğuz Demiralp

Kimi yazarlar vardır, bize bıraktıkları taslakları, bitmemiş metinleri, en sıradan sözleri bile değerlidir, yapıtlarının bütünü, ya da oluş süreci içinde anlamlıdır. Kusurlu ya da yarım kalmış yazılarıyla okuru kendilerinden soğutmazlar, tersine, daha çok çekerler. Kişi, düşüncenin binbir türlü devinimini görür bu satırlarda. Zihninin, imgelemin açılımlarına, atılımlarına tanık olur. Yazarın öbür yapıtlarını, giderek yazının tümünü düşünür, beslenir, zenginleşir. Bence, Ahmet Hamdi de bu yazarlar arasında yer alır. Onun için, bitmemiş romanı *Mahur Beste*, olumsuz yargılara yol açmıyor. Tersine, hele Behçet Bey'e yazılan mektubu okuduktan sonra, Tanpınar'ın acununda epey yol aldırıyor kişiye.

Bence, bir yapıt bitmemişse iki genel nedenin birinden ötürüdür: Ya yazar isteyerek yazmayı bırakır, ya da yapıtın kuruluşu bitirilebilecek, bütünlenebilecek biçimde değildir. *Mahur Beste*'nin bitmemişliği ikinci nedene bağlı. Bitemezdi bu roman, çünkü anlatının bel kemiği olabilecek, çevresinde bir bütünlük kurabilecek bir durum, bir olay yok; A. Hamdi'ye göre romanın temel öğesi olan tek bir birey hiç yok. Önce Behçet Bey'in öyküsü, sonra en yakınından en uzağına türlü hısım akrabanın ki; birçok durum, birçok kahraman. Yazar, aile ağacında daldan dala iniyor. Ne var ki, her kişinin yaşamasından ayrı bir roman çıkabilir. Behçet Bey, Atiye Hanım, Ata Molla ve ötekiler, hepsi romansal açıdan eşdeğerli. Özek olabilecek, tek baş kişi yok. Yanlış anlaşılmasın: çok kahramanlı roman olamaz, demiyorum. Ama bu çeşitlilik, *"modern roman ferdin üzerinde döner"* diyen A. Hamdi'nin roman anlayışıyla uyuşmuyor. Ayrıca, *"bir romanda, anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, Muayyen bir cemiyetin, muayyen bir zümresinin, muayyen bir tarihi onda yaşamış olan fert..."* demesi, yazarın romandan ne anladığını iyice ortaya çıkarıyor. 189 sayfa boyunca birçok bireyin ve tarih diliminin belirmesi, bir romanın kurulmasını olanaksızlaştırıyor.

Ahmet Hamdi, Behçet Bey'e, *"Ben sizin hayatınızı yazmak istedim. Roman ayrı şey"* diyor. Bir an bu söze öncelik tanırsam, varacağım sonuç: demek ki roman yazmak niyetinde değildi, olur. Öyleyse neden, yalnızca Behçet Bey'in yaşamını yazmadı? Bence, Behçet Bey'in kişiliği elvermez buna. Tanpınar, "roman yazmıyorum" dese de; anlatımıyla, yalınkat bir yaşam öyküsünün değil, bir romanın eşiğinde. Roman yazmasıysa, Behçet Bey'in yapıntılaşmasını, A. Hamdi'nin deyişiyle *"tertip"* olmasını gerektirecek. Behçet Bey, yazarın gözünde iki türlü yaşıyor: *"ihtiraslarıyle"* bir birey olarak, ve *"mâşeri çehresiyle"* bir simge olarak. Romancı, bu ikinci yüzden çıkarak, *"cemiyet hayatının en mühim, en göze çarpan bir kademesinde gördüğü"* Behçet Bey'in yaşamını *"oradan seyrettiği manzaralara"* karıştıracak. Gene, A. Hamdi'nin roman anlayışı su üstünde: bireyle birlikte, bireyden çıkarak çağı anlatmak. Bireyin ağzından yapacak bunu, ama bireyi kendince bir bireşim haline getirerek. *"Romancı... kendi müşahedesinin ve icadının kalıbına bürünmeği, onun şahsiyetini benimseyebilmeği yapabilen adamdır."* diyor yazar. Behçet Bey *"müşahede"* mi, *"icat"* mı? İsteyen yanıt arayabilir bu soruya. Saint-Beuve eleştirisi 19. yüzyıla gömüldüğüne göre, hiç önemli değil artık. Önemli olan, yazarın Behçet Bey'in kişiliğine bürünmesi gerektiği. Ama, bunu yapabilmesi pek kolay değil. *"Romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir... bu fert de bizzat romancının kendisidir."* diyen Ahmet Hamdi, *"Siz bir terkipsiniz Behçet Bey"* demeden de edemiyor. Açıkça görülüyor ki, kahramanın da yazarın kişiliğine, benliğine bürünmesi gerekecek. Onun elinde yoğrulacak, yeni, romansal bir varlık olacak. Ne var ki, Behçet Bey'le Tanpınar'ın kolayca kaynaşması mümkün değil. İşte, bu kertede, yazar - kahraman çatışması ortaya çıkıyor.

Patolojik Behçet Bey, kendine sığınak yaptığı sinirceli, dar yaşamının dışına çıkılsın istemez. Üstelik, yaşaması, *"geleceği, geçmişi görmeye yarayan bir rasat kulesi"* olan *"hâl"*den yoksundur. Bu etmenler göz önüne alınınca, bireyin içinden çok bireyin olduğu yerden çağa bakmağa yönelik bir romanı örmek epey güçleşiyor. Ama Behçet Bey'in bir niteliği, yazara yeni bir olabilirlik kapısı açıyor; şimdiki zamanı, salt anımsama. Bu özellik, A. Hamdi'ye *"âdeta sanat için bir metod gibi"*[1] görünüyor: Behçet Bey'in anılarını izleyerek tarihte geriye doğru inmeğe başlar. Elbet, kendince yeniden kurar bu anıları, açar, derinleşir. Yaşamı, *"fert olarak"* Behçet Bey'den *"sembol olarak"* Behçet Bey'e geçmek, tarihe, coğrafyaya yayılmaktadır. Ama, Behçet Bey'in, bu geçişi romansal bütünlük içinde sağlaması için zamanın içinde olması gerek. Oysa o, *"zamanın dışına fırlamış"*. Sinirceli dünyası *"velûd"*, ama yazarın işini kolaylaştıracak biçimde değil. Tanpınar, ya Behçet Bey'in tekil tragedyasını anlatacak, ya da çağı, bu tragedyayı geriye iterek, yalnızca bir çıkış noktası yaparak anlatacak. Behçet Bey'in patolojisi baş edilemeyecek denli zorlu. Romana fedâ edilmek istemiyor. Bu engeli aşamayan sa-

---

1 Yazarın, aslında roman yazmağı amaçladığı, bu tümcede açıkça ortaya çıkıyor.

natçı, yaşamı doğrultusunda başka bir yöntem de bulamayınca yeni, değişik kahramanlara başvuruyor, bunları pamuk ipliğiyle birbirine bağlayıp yapay bir süreklilik sağlıyor. Bir de herkesi, her yeri, her zamanı anlatmak iştahı var. *"Tek kahramanlı hikâyeler artık canımı sıkıyor"* dedirtecek denli güçlü bir iştah. Behçet Bey'in elverişsiz kişiliğine bu da eklenince, romanı yapmak iyiden iyiye güçleşiyor. Aslında, Behçet Bey'in, *arkasından "Büyük bir kalabalık sahneye çıkarması"* A. Hamdi'nin işine hem geliyor, hem de gelmiyor. Geliyor, çünkü tek başına Behçet Bey'le kalmak niyetinde değil, kalmasına da olanak yok. Gelmiyor, *çünkü "bu kadar kalabalığı bir insan etrafında toplayamıyor"*, yapmak istediğine uygun, kahramanla yazarı uyuşturacak bir yol bulamıyor, roman oluşturamıyor. Sonunda, yaşanan *"devirlerin hikâyesi"* çıkıyor ortaya. Bir roman olmuyor belki, ama kendini zevkle okutturan, bir yazı'nın varlığı duyurtan bir yazınsal alıştırma oluyor.

Alıştırma sözcüğü, düşüncemi sürüklüyor. Çünkü alıştırma, bir şeye hazırlıktır hep. *Mahur Beste* de, *Saatleri Ayarlama Entitüsü*'ne hazırlık, bence.

Yazar, "Hoffman'ın, Poe'nun eline düşseydiniz başka türlü olurdunuz." diyor. Doğru elbet. Kahraman, eninde sonunda yazara göre bir kişi, bir yapıntı. Gördüğümüz gibi, Tanpınar kendi kişisiyle başa çıkamıyor. Neden başa çıkamadığının üstünde durabildim, sanırım. Kanımca, yazarın kahramana yaklaşım biçiminin üstünde de durmak gerek. Behçet Bey'in sinirceli dünyası, Poe gibi bir fantastik elinde bir masal olurdu. A. Hamdi, masal sanatının gizine sahip olmadığını söylüyor, ama *Abdullah Efendinin Rüyaları*'nda fantastiğe oldukça yakın. Masal sanatını bilmediğine inanmak güç. Asıl amacı başka: *"Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyada" "şeklin büyüsünü bir izahla kırmak"* istiyor. *"Sadece bir lezzeti bulması lâzım gelen yerde bir takım gizli şeyler öğrenmek"* uğruna, nerdeyse doğaüstü bir anlatım yerine bilimsel bilgiden kaynaklanan bir söylevi seçiyor. Ama bunu yaparken yalnız fantastiğe değil, kendine karşı çıkıyor. Çünkü, A. Hamdi'nin estetiğinin göbeğinde *"rüya"* var. Hem de Freud'un düş kuramından çok, Bergson'un *tinselci* ruhbiliminden esinlenen bir *"mavi, masmavi dünya"*. Kişinin acunla bütünleştiği, yerçekiminden kurtulmuşçasına yeğnildiği büyülü bir *"murakabe (içedalma)"* ânı ve ancak bu anda, usa vurarak değil, duyarak gizine erilen günlerin, saatlerin bölemediği, akışı *"yekpâre bir zaman"*. *Huzur*'da ve *Sahnenin Dışındakiler*'de bu an güçlü bir leitmotiv. Bu iki romanın kahramanları, A. Hamdi'nin şiirlerindeki duyarlığı bölüşen kişiler. Yazarla uyuşmaları kolay oluyor elbet. Denilebilir ki, Tanpınar düzyazıda mayalayıp şiirlerinde pişiriyor bu ânı. Behçet Bey'le bunu yapamıyor. Behçet Bey, zamanın üç boyutunu birden yaşayamadığı için ayrılıyor öteki kahramanlardan, ama sanatçının yazın anlayışında başka bir kola bağlanıyor.

Ahmet Hamdi, şiir ve düzyazıyı birbirinden ayırır; şiir, *"ruhun saf bir lisanı"*, *"nesir, yevmî hayatımızın aynası"* der. İki ayrı dile, iki ayrı insansal işlev yükler. Şiir, "ben"i *"öz olarak"* verecek, roman ise, zaman ve mekân boyutları içinde her-

kesin yaşamını anlatacak. Ama bu anlayış, bir ikilik doğurur. Ahmet Hamdi Yahya Kemal'in en büyük yanı olarak, *"cemiyet fikriyle saf estetiği atbaşa yürütmesini, hattâ birbirinin tamamlayıcısı yapmasını"* görür. Kendisi için, *"başından beri ikiye bölünmüş yaşadım"* der. Herşeyin bütün içinde olduğu tan anları, yaşamın kaynağını, bengi düzününü bulguladığı mavi anlar, yetmemiştir Tanpınar'ın toplumla kaynaşmasına, tekil yanını doyurmuştur ancak. *Huzur*'da ve *Sahnenin Dışındakiler*'deki kahramanlar, bu ikiliğin kıskacındadır. Mümtaz kurtulamaz, anlatının sonunda, başı dizlerinin arasında kendi karanlığına gömülürken, radyo herkesin sesiyle, ondan ayrı konuşmaktadır. Cemal ise, ancak romanın sonunda sahneye girer. İki romanda da bir bireşim gözlemlenmez. Kahramanların A. Hamdi'nin duyarlığını paylaşmaları, imgelerle, eğretilemelerle, büyülü anların çizilmesine, iki ayrı dilin yanyana gelmesine yol açar, birleşmesine değil. Behçet Bey'in *"gündelik hayata kapılarını kapatmış"* zamanı, ilk bakışta büyüleyicidir. Ama, tek boyutlu bir zaman olması, öbür kahramanlardan ayırır onu, yazara ters düşürür. Mümtaz ile Cemal, bu ikiliği ortadan kaldırmasa da üstünün örtülmesine izin vermektedir. Söz konusu Behçet Bey olunca yazar, dilin iki kutubu arasında (eğretileme ile düzdeğişmece, ya da şiir ile düzyazı) pek gidip gelemez. İkiliğin birinci yanından vazgeçer, kahramanını yalnızca simge olarak alır. Bu kez de, Behçet Bey'in bilinen zamanın dışına çıkmış olması, yazarın ayağını bağlar. Ama, önemli olan, sanatçının bu kahramanı, ikiliğin ikinci yanında kullanmağa çalışmasıdır *Mahur Beste*'de anlatım, öbür iki romanınkinden epey ayrımlıdır, dil daha az şiirseldir. Betiğin adı büyü çağrışımları doğurduğu halde, betiğin kendisi bunu yapmaz. Behçet Bey'in zamanı engel olur, elbet. Sonra yazar, kahramanın tekiliğinden geçer, onu zamanın içinden konuşturmağa çalışır. Ne var ki, Behçet Bey'in yeri burası değildir. Önü kesilen yazar, başka kahramanlarla zamanı anlatmağa girişir. Mümtaz ile Cemal zamanın sınırlarında, Behçet Bey ise zamanın dışında kişilerdir. Toplumu anlatmak için zamanın içinde bir kahraman gerektir. Bu kahraman, *Hayri İrdal* olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde başkişi; zamandan, mekândan kurtulabilen, *"öz olarak"* yaşayabilen bir kişi değildir. Sıradan, zamanın göbeğinde bir insandır. Anlatım da O'na uygundur. Bergson'un zaman anlayışının ve simgeci şairlerin esinlediği şiirsel, gizemli havayı burada bulamayız. Ama *Mahur Beste*'de başarmak istediği şeyleri bu romanda gerçekleştirdiğini görürüz. Anlatı, gene tek kahramanlı, gene kahramanın ağzındandır. O söyler, A. Hamdi yazar. Yalnız, Hayri İrdal sapınçsız bir bireydir, elverir bir kişidir. Hiçbir engelle karşılaşmaz yazar, onu kolayca bir bireşim haline getirir. Tek kahramandır belki, ama tekil değil çoğuldur. Geniş bir tarih aralığında, toplumun bütün katlarında gezinir. Birçok kişinin yaşayabileceğini, tek başına yaşar. Talihi yaver giden ortalama bir insanın görebileceğinden çok daha iyi görür çevreyi. Boyutları, kimi zaman inandırıcılıklarını yitirebilecek denli büyüktür. Üstelik, A. Hamdi karşımıza, alışılmadık bir biçimde, bir alay ve yergi ustası olarak çıkar. Büyüsü sıfırdır, salt toplumsaldır bu roman da.

Bunları yaparken, kuramıyla kılgısıyla Roman'ının dışında değil, doruğuna çıkar. *Mahur Beste*'de başaramadığını başarır. *"Yaşadığı devirleri"*, zamanın ortalık yerinden anlatır. Ne var ki, ikilik altedilmemiş, bir yanı alabildiğine ağır basmıştır. Şiir-roman, ulus, tarih-saf estetik, zamansızlık-zamanlılık ikiliği, doğrusu dünya görüşündeki ikilik (sanat anlayışı dünya görüşünden kesinlikle ayrılamayacağı için), çözümsüz kalır. Bu ikiliği hiç aşamamış mıdır? Bence, aşmıştır. Öncelikle, Bursa üzerine yazdığı metinlerde.

Farkındayım: yukarıda söylediklerimin hepsini açmak gerek, eleştirinin, A. Hamdi'nin bereketinden uzunca yararlanması gerek. Ama bu deneme, Tanpınar'ın bazı metinleri üzerine yapacağım bir çalışmanın döllerini taşıyor, yalnızca.

(*Soyut*, sayı 89, Mart 1976, s. 31-36).

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Berna Moran

Saatleri Ayarlama Enstitüsü iki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir romandır. Yapıt, çocukluğu Abdülhamit döneminde geçen, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini de yaşayan Hayri İrdal'ın anıları şeklinde verildiğine göre söz konusu hicvin son elli yıllık Türk toplumuna yöneltilmiş olması gerekir. Prof. Mehmet Kaplan bu kanıda.[1] Ama aldanmıyorsam, Tanpınar İrdal'ın yaşamı içine sıkıştırılan bu elli yıllık zaman diliminde, toplumumuzun çok daha geniş bir tarih süreci içinde geçirdiği bunalımı anlatmaya çalışmaktadır. Dört bölüme ayrılmış roman: "Büyük Ümitler"; "Küçük Hakikatler", "Sabaha Doğru" ve "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır". Yorumum doğruysa birinci bölüm Tanzimat öncesini ele almaktadır, ikinci bölüm Tanzimat dönemini, üç ve dördüncü bölümler de Cumhuriyet döneminin başlarını ve devamını. Yazar söz konusu dönemleri gerçekçi bir yöntemle yansıtıyor demek istemiyorum tabii, toplumumuzun o dönemlerdeki bazı özelliklerini dolaylı bir yoldan dile getirip hicvettiğini söylemek istiyorum. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ne tür hiciv yöntemi uygulanıyor?

Yazarlar romanda hiciv için çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır: Parodi yöntemi (Cervantes); utopio yöntemi (Huxley); hayvanlar dünyasını alegorik olarak kullanma yöntemi (G. Orwell); topluma bir yabancının gözüyle bakma yöntemi (Montesquieu)... vb. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bu sonuncuyu biraz değiştirerek ve daha karmaşık bir biçime sokarak kullanır. Hiciv, gerçekte olan durumla; olması gereken durum arasındaki farkı belirtmek için yapıldığından, bu yöntemi seçen yazarlar, içinde yaşadığımız toplumun alıştığımız, kanıksadığımız bozuk ve kötü yanlarını bize taze bir bakışla sunmak, bizde bunları sanki ilk kez görüyormuşuz duygusunu uyandırmak isterler. Bunun için uygun

---

1 *Çağrı*, Şubat 1962.

bir yol, bozulmamış mantığı ve sağduyuyu temsil eden, o topluma tüm yabancı birine, o toplumda işlerin nasıl yürütüldüğünü, insanların nasıl davrandığını anlamak ve onun tepkilerini, düşüncelerini belirtmektir. Örneğin yazar, çok yabancı bir ülkeden bir adamı hicvedilecek toplumu getirip gezdirir ve o toplumdaki insanların inançlarına, geleneklerine, davranışlarına onun sağlıklı mantığı, çocuksu saflığı ile bakar. Montesquieu *Les Lettres Persanes*'da (1721) bu iş için bir İranlıyı seçmişti; Goldsmith ise *Citizen of the World*'da (1762) bir Çinliyi. Bu yöntemin bir benzerinin, şimdi aklıma gelen bizdeki bir örneği de, Haldun Taner'in *Ha Bu Diyar*'da kullandığı 'anachronisme' yoludur. Evliya Çelebi bugünün Ankara'sına gelir ve kendisiyle konuşanlardan modern Türkiye'yi dinler. Yazar, böylece, geçmiş zamandan getirdiği bir adama yapılan açıklamalarla şimdiki toplumu hicveder.

Tanpınar'ın yöntemi de toplumu bir gözlemci kullanarak eleştirmektir. Ne var ki İrdal ne uzak bir ülkeden gelmiş bir yabancıdır ne de öbür dünyadan aramıza inmiş, geçmiş bir çağın adamı. İrdal eleştirilen toplumun bir üyesidir; o insanlarla birlikte yaşar, ama yine de ayrılır onlardan. Bir kere doğuştan farklı olduğu, onlara benzemediği için tam anlamıyla onlardan biri sayılamaz. Yalnızdır, 'hayat dışı'dır. Çocukluğundan beri nasıl türbelere götürüldüğünü, nefesi keskin kişilere okutulduğunu kendisinden dinleriz. Dr. Ramiz'den söz ederken, diyor ki: "Hakkımdaki kanaati herkesin kanaati idi. Yani bana (...) hep bazı hususi meziyetleri de bulunan biçare bir meczup, kabiliyetsiz bir adam, bir hayat dışı gözü ile baktı[2]". İşte İrdal'ın bu çocuksu saflığı, yarı meczup garip kişiliği, içine kapalılığı ile toplumun yarı içinde yarı dışında yaşayan bir adam olması, ona, topluma dışardan, farklı bir açıdan bakmak olanağını sağlar. Fatih Rüştiyesi'ndeki öğrencilik yıllarından söz ederken: "İnsan işlerine uzaktan bakmayı oradan öğrendim," der (s. 24). Başka bir yerde "Hayatımı düşündükçe....daima kendimde seyirci haleti ruhiyesinin hakim olduğunu gördüm" (s. 67) diyen İrdal, bu seyirci rolü ile, hiciv edebiyatında topluma dışardan gelen yabancı geleneğine bağlanır.

Tanpınar'ın bu yöntemi daha karmaşık bir biçime soktuğunu söylemiştim. Diğer romanlarda yazar, kullandığı yabancı kişiyi o toplumun çeşitli kesimlerine ya da kurumlarına sokar ve toplumun o günkü durumunu eleştirir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise İrdal'ın çevresindekiler fazla değişmez, aynı kişilerdir hemen hemen. Kıraathanedekiler ve Spiritizma Cemiyeti'ndekiler, daha sonra Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde görev alan kişilerdir. Bundan ötürü romanda, kısa bir zaman dilimi içinde çeşitli kesimlerdeki insanlarla karşılaşmayız da, aynı insanları farklı dönemlerde izleriz. Bunların geçirdiği değişiklik, o dönem-

2 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (Remzi Kitabevi, 191) s. 35.

lerdeki toplumun özelliğini belirler. Aynı şey İrdal için de söz konusudur; toplumun bir parçası olarak o da değişir dönemlere göre.

Hiciv geleneksel, toplumsal ve ahlaksal değerlerle, yaşamda bunlara ters düşen davranışların yarattığı uyumsuzluktan kaynaklandığına göre etkili olması için yazarın okurla paylaştığı rasyonel bir normlar sisteminin bulunması şarttır. Yazar bu normların dışına çıkanları kendisine hedef alır, çünkü amacı bu bozuklukları, aksayan yönleri gülünç düşürerek düzeltilmelerine yardımcı olmaktır. Bozukluklar da çeşitlidir: Gurur, ikiyüzlülük, aptallık, bencillik, para hırsı, sömürü, zulüm, haksızlık, vb.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü İrdal'ın ağzından anlatıldığına göre İrdal'ın kişiliği, toplumu ne adına hicvettiği, normların ne olduğu önemli. Eğer İrdal gerçekten tam bir meczup veya delinin teki ise yaptığı gözlemlerin ve eleştirilerin bir anlamı kalmaz. Yok gerçekte meczup ya da safdil değil de işi saflığa vuran bir sahtekâr, Konur Ertop'un deyişiyle "kendi yalanına kendini kuvvetle kaptırmış bir dolandırıcı[3]" ise, ahlâk ölçütleri bizimkinden çok farklı olacaktır. Yoksa İrdal, çocuksu saflığı içinde kuvvetli sağduyusu ve temiz yüreğiyle, insanların zaaflarını, kusurlarını önümüze sergileyen bir gözlemci mi? İrdal'ın, bu saydığımız kişiliklerden zaman zaman birine ya da ötekine uyması durumu biraz karıştırmaktadır. Tanpınar en etkin gülmeceyi elde etmek için İrdal'ı bir gereç gibi kullandığından, kişiliğinin tutarlı olmamasına aldırış etmez. Bu tutarsızlık, sonra belirtmeye çalışaeağım gibi, bir yerde okurun yapıtı anlamasını güçleştirecek kerteye varır. Ama romanın büyük bir kısmında İrdal, saf, iyi kalpli, sağduyu ve mantık sahibi, kendisi de dahil dürüstlükten ayrılanları eleştiren, geleneksel değerleri savunan bir adamdır.

*

"Büyük Ümitler" başlığını taşıyan ilk bölümde İrdal'ı iki çevre içinde görüyoruz. Biri kendi aile çevresidir, biri de babasının dostlarının çevresi. Bu iki çevrede de din ve hurafe motifleri, boş inançlar dikkatimizi çeker. İrdal'ın babasının dedesi bir cami yaptırmak istemiş, parası yetmemiş ve bu işi bitirmesini oğluna vasiyet etmiş. İşte bu yüzden aile şusunu busunu sata sata gittikçe yoksullaşmış ve sonunda İrdal'ın babası cami kayyumluğuna kadar düşmüş. Yaptırılaeak cami için alınmış olan ayaklı duvar saati, kapı perdeleri, yazı levhaları ve yer hasırları, oturdukları eve küçük bir meseit havası vermiştir. "Mübarek" adını taktıkları saat İrdal'ın annesine göre tekin değildir ya bir evliyadır ya da iyi saatte olsunlar çarpmıştır onu. İkinci çevreyi de dinsel motifler ve boş inançlar belirler. Bu çevrede, kalabalık, büyük bir konakta yaşayan, insan canlısı, "hafifçe komik bir operet amcasına" benzeyen Abdüsselâm Bey; Eczacı Aristidi Efendi

3 *Türk Dili*, Roman Özel Sayısı, Temmuz 1964, s. 595.

ve dua yoluyla Kayser Andronikos'un hazinesini bulacağını, gaipler dünyasıyla alışverişte olduğunu söyleyen Seyit Lûtfullah yer alırlar. Bu insanlar iki şeyin peşindeler: Altın yapmayı başarmak ve Kayser Andronikos'un hazinesini bulmak. Abdüsselâm Bey tükenmekte olan servetini yeniden elde edebilmek için bir yandan eski yazmalarda bulduğu büyü ve simya karışımı formülleri Aristidi Efendi'nin laboratuarında denetirken bir yandan da Lûtfullah'ın gaipler dünyasıyla olan ilişkisini gözeterek hazine işini kovalar. İrdal'ın babası da dedesinin vasiyetini yerine getirebilmek için bütün umudunu Seyit Lûtfullah'a bağlamıştır. Görüldüğü gibi, bu çevrenin bir özelliği, gittikçe bozulan mali durumlarını düzeltmek için, büyü, tılsım, simya gibi akıl ve bilim dışı şeylere güvenmeleri. "Onlar için 'imkân' denen şeyin hududu yoktu. Her şeyin mümkün olduğu bir âlemleri vardı. Eşya, madde, insan, her şey bu hudutsuz imkânın eşiğinde, her an kendisini değiştirecek mucizeli kelimeyi, formülü, duayı, yahut ameliyeyi bekliyordu" (s. 44). Eğer başta söylediğim gibi İrdal'ın yaşamı, Tanzimat öncesi, Tanzimat sonrası ve Cumhuriyet dönemlerini anlatmak için kullanılmışsa, söz konusu çocukluk dönemi, Tanzimat'tan önce, Batı'daki bilimsel ve ekonomik gelişmelerden habersiz, dine yönelik, gerçekçi olmayan bir çağı simgeliyor diyebiliriz. Bu çağı, Tanpınar *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında şöyle özetler:

"Rönesansı ve onun hayata getirdiği fizikî değişiklikleri idrak eden (...) bir Avrupa karşısında, ilmî hayatı durmuş, iktisadî nizamı ve istihsal kuvvetleri (...) altüst olmuş, birçok sahalarda tekâmülün mucizesini unutmuş bir Osmanlı imparatorluğu mevcuttu."[4]

İrdal çocukluğunda beraber olduğu bu insanların hayatını paylaşır, arasıra Seyit Lûtfullah'a 'gaip âlemle' ilişki kurmada yardım eder, onlarla birlikte bir rüya içinde yaşamaktan hoşlanır. Ama yine de bu işlere dışardan bakmıştır hep. Sonradan şunları söyler Dr. Ramiz'e: "Lûtfullah biçare bir meczuptu, söyledikleri, yaptıkları beni eğlendirdi" (s. 112). Demek biçare bir meczup olarak tanıdığımız İrdal onlardan daha akıllı, ama o da, içinde yaşadığı çevre gibi gerçeklikten kaçmakta bulur mutluluğu ve biraz büyüyünce bir tulûat kumpanyasına katılarak başka bir masal dünyasına atılır.

"Küçük Hakikatler" başlığını taşıyan ikinci bölüm, romanda Tanzimat sonrası dönemine ayrılan kısımdır.

İrdal'ın savaştan döndükten sonra mutlu ilk evliliğinin, başına gelen felâketlerin, karısının ölümünün ve ikinci evliliğinin yer aldığı bu bölümde, Şehzadebaşı'ndaki bir kıraathaneyi anlatan uzun, önemli bir kısım vardır. Bu bahsi istersek alaycı bir dille anlatılmış bir kıraathane betimlemesi gibi okuyabiliriz. Ama

4 *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1956), İkinci baskı, s. 8.

gerçekte Tanpınar, hiç kuşkusuz, kıraathane halkını anlatırken toplumumuzun Tanzimat'tan sonra iki uygarlık arasındaki bocalayışını da dile getirmektedir. Kıraathane bahsini doğru anlamak için "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" adlı makalesinde söylediklerini hatırlamamız gerek. Biz, tarihî ve coğrafî bir zorunluluk gereği Tanzimat ile Batı'ya yönelmişiz, ama ne eskiyi bırakabilmiş ne de yeniyi tam olarak alabilmişiz. Mimarimizde, ev eşyamızda, kıyafetimizde, hayat tarzımızda bir ikilik doğmuş. Kıraathanenin anlatılan günlük yaşamının altında bu ikiye bölünmüşlük yatar. Sahibi yarı yerli, yarı Batılı görünüşüyle garip bir adamdır. "Kendisine mahsus eski ile yeni arasında bir dil, hemen hemen o kadar yapmacık bir kıyafet ve başta Frenk taklidi sivri bir sakalla bir çehre" uydurmuştur (s. 128). Sözünü ettiğim makalede, Tanzimattan sonra en önemli sorunlarımızı bir şaka haline getirmemizden yakınır Tanpınar:

"Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran, yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir."[5]

Kıraathanedekiler de böyledir, onlar da ciddi olanı şaka haline getirirler:

"Hakikaten yeni bir fikir veya meselesi olanların sözü ilk defalar sadece nezaket ve biraz da tecessüs yüzünden dinlenirdi ve daima uyanık olan muhit muhayyilesi onu, şakaya en çok müsait tarafından yakalayana, yahut kendi seviyesine indirene kadar öyle kalırdı. Bütün, ciddi şeyler böyleydi." (s. 130)

Tanpınar'a göre, yaptıklarımıza karşı beslediğimiz bu şüphe "bir neslin halledeceği davaları nesilden nesile havale eden, en basit meseleleri bir türlü atlanamayan eşikler haline" getirmiştir.[6] Kıraathanedekilerin de özelliği budur, onlar da "bir ayakları daima eşikte" yaşarlar. "Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daimî eşikte, yaşıyorlardı" (s. 134). İrdal'a göre bu insanlar hakkında en doğru sözü söylemiş olan Halit Ayarcı şöyle özetliyor onları: "Bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz. Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddi yarı şaka, tembel bir hayat" (s. 133). İrdal'a bu kıraathaneyi tanıtan Dr. Ramiz de, bir yandan Freud'a tapan, bir yandan da bizdeki eski rüya tabirnamelerine merak sarmış, eşiği atlayamamış bir adamdır.

---

5 "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi* (Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970) s. 27.

6 a.g.y. s. 24.

İrdal tamamıyla işsiz ve yoksulluk içindeyken Ayarcı'ya rastlar ve yaşamında yeni bir dönem açılır. Herkesin horladığı, aşağıladığı İrdal, "Sabaha Doğru" başlığını taşıyan üçüncü bölümde Ayarcı'nın kurduğu Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde önemli bir mevkiye getirilince rahata, paraya, üne kavuşur. Bu, hiç kuşkusuz Cumhuriyet döneminin geçmişle bağlarını kopararak yeni bir Türk toplumu yaratmak çabasında düştüğü hataların hicvine ayrılmış olan kısımdır. Bu dönemin özelliği eski ile yeniyi bir arada yaşamak yerine eskiyi tamamen atıp yeniye sarılmaktır. Yazarın bir makalesinde söylediği gibi "1923'de başlayan tasfiye eski ile yeni arasındaki bu denksiz mücadeleye son verir".[7]

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ne iş göreceği belli olmadan kurulmuş, yeni yeni kadrolarla şubeler açıp gittikçe genişleyen öylesine saçma bir kurumdur ki, Tanpınar bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etmek olanağını bulur: Politikacılar, üst yapıda yapılan köksüz devrimler, bürokrasi, Batı taklidi yaşam biçimi vb. Enstitüyü kuran Ayarcı'nın inandığı ana ilke yeniliktir. "Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur" (s. 220) diyen Ayarcı'nın dünyaya bakışı İrdal'ınkinin tam tersi. Bu yeni düşünce tarzına bir türlü alışamayan İrdal, çalıştığı Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yapılanlara ayak uyduramayıp karşılaştığı şeylere sağduyusu ile zaman zaman karşı çıktıkça 'yeni'yi anlamamakla suçlanır. Ayarcı onun için Dr. Ramiz'e "Bir gün kervanın dışında kalınca anlar! Bu dünyada yeni diye bir şey var! Onu inkâr edenin vay haline! Zorla değiştiremeyiz ya! Sağduyusu kendine mübarek olsun! Biz canlı hayatın peşindeyiz!" (s. 279) diyerek yeniyi yaratmanın, olaylara, sorunlara yeni bir şekilde bakmakla mümkün olabileceği fikrini tekrar eder. Tanpınar, bildiğimiz gibi, kendi köklerimizden kopmadan yenileşmekten yana. Yeni yaşam biçimlerini yine Türk toplumunun yaratmasını ister. Bunları yaratırken, kendi geçmişimiz ve Batı, vazgeçemeyeceğimiz iki kaynaktır. Cumhuriyet'te geçmişe sırt çevirerek Batı uygarlığını kopya edebileceğimize inanmakla aldandık. Üstelik o zaman bile yeniye tam inanmış değildik. Bundan ötürü, Tanpınar, yeniye inanmış gibi görünen, ama gerçekte çıkarlarını düşünen politikacıları da, bürokratları da, aydınları da romanında kendine hedef alır. Gerçi Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kuran Ayarcı çıkar peşinde koştuğu için yapmaz bunu; o, yeni bir şey yaratmak isteyen ve bunu başarmak uğruna sağduyuyu, mantığı, doğruluk ölçütlerini elinin tersiyle bir yana iten bir eylemcidir. Sabriye Hanım'ın dediği gibi "sporu sever, menfaati değil". "Yaratmak yaşamanın ta kendisidir" diyen Ayarcı yaptığına inanmıştır. Hatta bir gün kendisine karşı çıkan İrdal'a "Hiçbir zaman benim kadar temiz ruhlu olmadınız! Çünkü ben bu işlerin üstündeyim" cevabını verir (s. 341). İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde müdür yardımcısı olarak çalışmayı kabul etmekle, inanmadığı bir işe katılmış olmakla kalmaz, orda dönen dolapla-

7 "Asıl Kaynak" *Yaşadığım Gibi*, s. 33.

ra, sahtekârlıklara, yalanlara bulaşmış olur. Ama gözlemci rolünü de sürdürür. "Herkes benim gibi mi, yoksa biraz farklı mı? Bunu öğrenmek için ısrar ediyordum. Hayır onlar da, benim gibiydi, hatta daha beterdiler" (s. 363). Bu kurumda çalışanların hepsi çıkarını düşünür, ödün verir, 'yeni'yi kendi çıkarlarına dokunmadığı sürece savunur, alkışlarlar. Hiciv çok daha serttir bu son bölümde. Halanın evindeki daveti

"Büyük salonda ve holde dans bütün hızıyla devam ediyordu. Pudra, lavanta, ter kokusu, çıplak omuz, vıcık vıcık koltuk altı, tebessüme bulaşmış ruj, havayı bir macun gibi kesifleştirmişti." (s. 330)

sözleriyle anlatan parçada tiksinti uyandıran fiziksel ögeler, gerideki moral çöküntünün sadece dış görünüşüdür. İrdal artık kendisinden de çevresinden de iğrenen bir adam olmuştur. Enstitüyü büyük bir heves ve inançla kuran Ayarcı romanın son bölümünde yanında çalışanların ihanetine uğrar. Çünkü yapılanlara içtenlikle inanmış insanlar değildir bunlar. Gerçek bir işlevi olmayan Enstitü, Amerikalı uzmanların verdikleri rapor üzerine lağvedilir. Ayarcı da aldandığını itiraf ederek kaybolur ortadan.

Romanın tümüne egemen bir duygudan söz etmek gerekirse buna 'abes'in duygusu diyebiliriz. 'Saçma' yaşamın kendisinde vardır ve İrdal hayatı boyunca buna sık sık tanık olur. Fakat ayrıca, Türk toplumunun karşılaştığı uygarlık sorununun yarattığı bölünme, bu toplumu rasyonel olmayan davranışlara ve saçma tutumlara iter ve romanda genel çizgisiyle hiciv, toplumun bu yüzden içine yuvarlandığı 'abes'i, İrdal'ın bir gözlemci olarak sergilemesiyle sağlanır. Birbirini izler saçma şeyler. İrdal'ın çocukluk dönemi cin peri masallarını andırır zaten. Gençliğinde yakından tanır saçmayı: ("Şerbetçibaşı Elması hikâyesi bana 'abes' denen şeyi öğretmişti"). Kıraathanedeki hayata gelince "bu abes denen şeyin bataklığı idi ve ben farkına varmadan boynuma kadar ona gömülmüştüm" (s. 140). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de her şey "ters ve tanınmaz bir mantık içindedir (s. 242). Bundan ötürü İrdal'ı en çok isyan ettiren şey, onu sürekli olarak boğan, bazen adeta çıldırtan şey yaşamdaki bu anlaşılmaz 'abes'dir. İrdal gibi Tanpınar'ın kendisini de rahatsız eden, yaşamda gözlemlediği bu saçmalıktı. "Kelimeler Arasında Elli Yıl" adlı makalesinde şunları okuyoruz: "Asrımızın yarısındayız. Üzerimde birdenbire bu elli senenin ağırlığını çökmüş buluyorum. Yükünden ziyade, içinden çıkılmaz 'absurdité'siyle ezen bir ağırlık".[8] Ancak burada, üzerinde durmadan şunu da belirtmekte yarar var ki, Tanpınar'daki saçma kavramı Varoluşçuluğun 'saçma'sı değildir.

*

8 a.g.y. s. 76.

Buraya kadar daha çok *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki hiciv konuları üzerinde durdum. Ama hicivde iki şeyin var olması gerek: Biri hicvedilecek konu, biri de gülmece. Çünkü bilindiği gibi, hiciv, saldırıya geçen, ya da Frye'ın deyişiyle militan mizahtır. Tanpınar'ın hiciv için ana yöntem olarak seyirci yöntemini kullandığını başta söylemiştim. Ama bu yöntem içinde gülmeceyi ve eleştiriyi sağlayacak çeşitli teknikler yer alır ve bunlara bağlı olarak hicvin şiddeti de azalır ya da artar. Zaten yazar okuru bir şeyi eleştirmeye yöneltirken okura sunduğu hedefin önemine göre birtakım duygular uyandırmak ister. Bazen okurun ona sadece gülmesini ister, bazen onu aşağılamasını, bazen ona kızmasını, bazen ondan tiksinmesini ya da nefret etmesini. Bunu yaparken kullanacağı militan gülmeceyi de, bu duygu yelpazesine göre ayarlar. Kırıcı olmayan bir alaydan başlayarak acı bir alaya kadar derece derece artan silahlar kullanır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde alay tatlıdan acıya doğru gelişmekte ve sonunda açık yergiye varmaktadır demek yanlış olmaz sanırım. Böyle bir romanın değeri, büyük ölçüde, gülmeceye dayandığına göre *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, açıklanması çok daha güç olan bu yönüne eğilmek ve Tanpınar'ın kullandığı çeşitli tekniklerden bazılarını belirterek bu açıdan zenginliğini örneklerle göstermeye çalışmak yerinde olacaktır. Çünkü sözünü ettiğim çeşitlilik olmasaydı, böyle uzun bir romanda gülmece tek düze olmaya ve etkisini yitirmeye başlardı.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde gülmece bazen olayların kendi komikliğinden doğar. Yani bir durumun beklenmedik ve saçma bir yönde, gittikçe karışarak gelişmesinden. Bazen komik bir durumu, İrdal'ın farketmeyerek ciddi bir tavırla anlatmasından (understatement). Üçüncü bir teknik bunun tam tersi bir yöntemdir; İrdal bir durumu özellikle komikleştirir. Bir başka yöntem açık istihza yöntemidir. Bazen de abartma (sözde övgü) yoluyla ironie'ye başvurulur.

Olayların gelişmesine dayanan yönteme en iyi örnek belki Şerbetçibaşı Elması hikâyesidir. İrdal askerden dönünce Abdüsselâm Bey onu, kendi konağında yetişmiş bir kızla, Emine ile evlendirir ve konağına alır. Abdüsselâm evinde kalabalıktan hoşlanır, ama onun bu aşırı insan düşkünlüğünden bazen kendi, çocukları, gelinleri ve damatları birer ikişer konaktan kaçarlar. Sonunda, yaşlanmış adamı bırakmaya bir türlü gönlü razı olmayan İrdal ile karısı kalır konakta. Abdüsselâm, İrdal'ın doğan çocuğuna ad koyarken İrdal'ın annesinin adı olan Zaide yerine yanlışlıkla kendi annesinin adını koyar: Zehra. Olaylar geliştikçe durum komikleşir; Abdüsselâm artık bunamış gibidir ve küçük Zehra'yı kendi annesiyle özdeşleştirmeye başlar. Evin; her tarafı Abdüsselâm'ın, olmayan servetini İrdal'ın kızı, kendi annesi Zehra'ya bıraktığını bildiren vasiyetnamelerle dolar. Abdüsselâm ölünce bıraktığı bu garip vasiyetnameler mahkemeye yol açar ve yargıçlara dert anlatana kadar göbeği çatlar İrdal'ın. Ne var ki bununla da bitmez iş. Abdüsselâm'ın nasıl borç bulabildiğini öğrenmek için kendini sıkıştıran birine İrdal, alay olsun diye, "farzet ki Şerbetçibaşı Elması kendisinde

olsun" der ve buna dayanarak borç alabilmiş olacağını ileri sürer. Bu kez yeniden işler karışır; elmas dedikodusu dallanıp budaklanır ve yine mahkemeye düşen İrdal bu sefer Şerbetçibaşı Elması'nı çalmakla suçlanır. Saçmalık bununla da bitmez. İrdal mahkemede öfkeden kendini kaybederek söylediği şeyler yüzünden deli diye adli tıbba gönderilir; orda da kaçık Dr. Ramiz'in eline düşer. Böylece basit bir şekilde başlayan bir olaylar dizisi, bir yanlışlıklar komedisi gibi, olmayacak bir biçimde gelişerek karıştıkça karışır ve komik bir Kafka durumunu hatırlatan 'abes'e ulaşır. Gülmece açısından çok ustaca anlatılan bu olaylar dizisinde, aynı zamanda, iyi kalpliliği ve talihsizliği yüzünden felâkete uğrayan İrdal'ın davranışlarıyla karşılaştırmamız ve eleştirmemiz için başkalarının bencilliği, ikiyüzlülüğü, yalancılığı, "insanın insana hücumu o hiç yere düşmanlık" ortaya konur. Onun için bu 'abes' komiktir ama gülerken buruk bir tat bırakır ağzımızda.

İrdal'ın adli tıpta Dr. Ramiz'e teslim edilmesiyle başka bir hiciv yöntemi çıkar karşımıza. Bu psikanaliz bahsinde gülmeceyi oluşturan, olayların saçma gelişiminden çok, psikanalizle bozmuş Dr. Ramiz'in kişiliği, psikanalizi gülünç hale sokması ve bunların bize sunuluş tekniğidir. Bir sürü felsefe okulları, bilimsel kuramlar Yunan edebiyatından bu yana hiciv yazarlarının şimşeklerini üzerine çekmiştir. Lukianos *Hayatların Satışı*'nda belli felsefe okullarını temsil eden filozofları köle olarak mezata çıkartmış ve bunların ne gibi yararlar sağlamak iddiasında olduklarını belirterek alay etmişti onlarla. Erasmus skolastikleri, Samuel Butler, Darwin'cileri, Voltaire ve Leibnitz'in iyimserlik felsefesini ele almışlardı. *Le Mariage Forcé*'de iki filozofu gülmece konusu yapmıştı Moliére. Northrope Frye'ın dediği gibi felsefe sistemlerinin ve genellemelerin hicve yatkın olmalarının nedeni, açıklamak iddiasında oldukları yaşamın karmaşıklığı, insan davranışlarının sonsuz çeşitliliği karşısındaki basitlikleridir. Filozof, yaşamın zenginliğinin içinden işine gelenleri seçip diğerlerine gözünü kapayarak yaşamdan bir soyutlama yapar ve yaptığı bu soyutlama ile her şeyi açıkladığı iddiasındadır. Hiciv yazarları bu dogmatizmin zayıf yanlarını yakalayarak büyük iddiaları gülünç düşürmek için gerçek yaşamla bu soyut kuramlar arasındaki uyuşmazlığı meydana koyarlar.[9]

Tanpınar psikanaliz bahsinde böyle bir gülmece konusunu işliyor. Kimdir Dr. Ramiz? Avrupa'da psikanaliz okumuş, gözü başka bir şey görmeyen, ama psikanalize, hastaya "tatbik edilecek bir usulden ziyade bütün dünyayı ıslah edecek bir vasıta" olarak bakan bir bilim adamı. Ona göre bu yeni bilim her şeydir:

"Cürüm, cinayet, hastalık, ihtiras, parasızlık, sefalet, talihsizlik, sakat doğma, düşmanlık, hülâsa insan hayatını bizim irademizin dışında cehennem ya-

---

9 *Anatomy of Criticism*, s. 229-230.

pan şeylerin hiç biri yoktu. Yalnız psikanaliz vardı. Hepsi dönüp dolaşıp ona geliyorlardı. O hayat muammasının biricik anahtarı idi." (s. 101).

Dr. Ramiz Türkiye'nin toplumsal sorunlarıyla da ilgilenir, ama döndüğü ülkesinde kendisine bütün sorunları çözebilme fırsatını sağlayacak bir mevki verilmediği için küskün bir gençtir.[10]

İşin bu yanı bir tarafa, Tanpınar, komik ögeyi yakalamak için Ramiz ile İrdal'ı nasıl kullanıyor bu bahiste? Adli tıpta Dr. Ramiz'e havale edilince, hiç işitmediği bu yeni bilimle karşılaşır. Doktoru deli olmadığına inandırmak için çırpınır durur, ama, "psikanaliz çıktıktan sonra herkes az çok hastadır" diyen Ramiz ilk hastası olan İrdal'ı günlerce sorguya çektikten, yaşamını öğrendikten sonra başına gelen tüm felâketlerin nedenini bulur:

"- Demin de dedim ya... Siz babanızı beğenmiyorsunuz... Beğenmemişsiniz.

- Aman doktor!.

- Dinleyin, dinleyin.. Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olmamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız! Öyle değil mi?

Yerimden fırladım. Bu fazlanın fazlasıydı. Düpedüz iftiraydı, hainlikti, zalimlikti, beni bir kalemde insanlığın dışına çıkarmaktı.

- Hiç aklımdan geçmez. Geçmedi de. Saçma, budalalık! Ne diye bir başka baba arayayım! İstesem de istemesem de onun oğluyum... Babamı nasıl inkâr ederim?

(...)

- Sakin olun!.. dedi. Maalesef beğenmiyorsunuz. İnkâr değil, beğenmemek. İşler sizde çok karışmış... Evvelâ Mübarek işi karıştırmış. Hikâyesi dolayısıyla evde âdeta muhterem, mukaddes bir yer almış... Evin içinde kıymetler altüst olmuş... Babanızı ikinci dereceye atmış...

- Saat mi? Biçare bir şey!.. Eski, ihtiyar bir saat... Aile yadigârı.

- Gördünüz mü. Biçare, eski, ihtiyar... Ondan hep insanmış gibi bahsediyorsunuz.

(...)

- Yani?..

---

[10] Dr. Ramiz, Avrupa'da okumuş ve orda öğrendikleri bir sistem ile Türkiye'nin sorunlarını çözmek iddiasında olan bazı 19. Yüzyıl aydınlarımızı da andırmıyor mu? Kimi pozitivizme inanmış ve Türkiye'nin bu yolda bir eğitimle kalkınacağını savunmuştu; kimi "hür teşebbüs" ve Anglo-Saxon tipi eğitimi savunmuştu vb. Dr. Ramiz de Viyana'da öğrendiği psikanalizle Türkiye'nin bütün sorunlarını çözebileceğine inanır.

- Yani çocukluğunuz bu saatin eve getirdiği hava içinde geçmiş... Babanız bile onu kıskanmış... Anneniz Mübarek adını verdiği halde babanız "menhus" adını koymuş, nasıl oldu da parçalamadı şaşıyorum. Çünkü babanız sizden evvel tehlikeyi görmüş.

- Parçalamak değil ama, satmak istiyordu. Doktor sevinçle yerinden fırladı. Davasının bir ispatını daha vermiştim.

(...)

Yeniden kuvvetlerimi topladım. Yeniden anlatmağa çalıştım. Başka ne yapabilirdim?

- Doktorcuğum lûtfet! Bunlar mâkul şeyler değil. Adamcağız ağzından iki kelime kaçırdı diye... Saat kıskanmaz... Eşya kıskanılır mı hiç? Başkasında olsa anlarım. Kendi malını insan kıskanmaz, belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma..." (s. 109-112).

Gerçekte biraz kaçık olan doktorun kendisi tâbii. Garip huyları ve merakları vardır. Her şeyini çantasında taşır, ceplerine bir şey koymaz. Cıgarasını her defasında çantasından alır, yakar sonra paketi geri kor ve çantayı kitler. Derken aynı şey kolonya ile tekrar edilir, sonra tırnak makasına gelir sıra. Bütün bunları anlatırken İrdal kendi telaşındadır, ciddidir ve bundan ötürü ne görür ne vurgular komik ögeyi. Tersine, İngilizlerin *understatement* dedikleri yolla, yani söylenebilecek olanın tümünü, hakkını vererek söylemek yerine, hafifleterek önemsizleştirerek, durumu farketmemiş bir adam olarak anlatır. Böylece Tanpınar, Ramiz'in gülünçlüğünü okura, durumu kavrayamayan cahil ve saf İrdal'ın anlatışıyla sunarak gülmecesine hem incelik hem de güç kazandırır.

Dr. Ramiz'in İrdal ile birkaç yıl sonra, yine Mübarek ile ilgili başka bir konuşmasına bakarsak gülmece tekniğinin başka olduğunu görürüz. İrdal'ın halası verdiği bir davette Türk ve yabancı misafirlere süslü püslü büyük bir saati Mübarek diye takdim etmektedir:

"İşin garibi saatimizi o kadar iyi tanıyan, günlerce ziyaret eden, sattığımı yakından bilen Dr. Ramiz'in Mübarek'teki bu değişiklik karşısında hayretiydi. Nihayet dayanamadı beni bir köşeye çekti, gayet mahrem ve endişeli bir sesle:

- Kardeşim, dedi bu gece ben Mübarek'i çok değişmiş gördüm. Nasıl diyeyim, fazla süslü gibi geldi bana!

Elimdeki viski kadehini ona tutuşturdum:

- Doğru! diye cevap verdim. Para, refah, fazla kazanmak hırsı hepimiz gibi onu da değiştirdi.

- Ama onunki biraz fazla! dedi. Eskiden daha sade ve güzeldi. Önüne geçemiyor musunuz?

- Kabil değil! Hiçbir şey yapamıyoruz. Yapamayız da.. Çok nasihat verdim, bir türlü dinlemiyor...

- Herhalde bir çaresini aramalı! Hiçbir şey yapamasak bile o nişanı göğsünden çıkartmağa razı etmek lazım!

- İstersen sen dene. Bana Sultan Aziz verdi diyor, başka bir şey demiyor. Halamı görmüyor musun? O yaştaki kadına yakışacak kıyafet mi o? Bizim aile böyle! Yaşlandıkça azıyoruz. O da ne olsa, aileden sayılır. Sana doğrusunu söyleyeyim mi? Ben bile bunadığım zaman neler yapacağım diye korkmaya başladım.

Burada aziz dostum isyan etti:

- Hayır, dedi. Ben varken sen hiç korkma! Zaten seni tedavi ettim." (s. 323-324).

Burada Ramiz'in gülünçlüğü ve budalalığı önceki örnekte olduğu gibi İrdal'ın saf bir kişi olarak kullanılmasıyla belirtilmiyor. İrdal'ın rolü değişmiş; şimdi Ramiz'in budalalığı ile alay eden, onu belirginleştiren İrdal'ın kendisi. Kısacası istihza yöntemiyle yapılan gülmecedir bu.

Tanpınar'ın kullandığı, buna yakın başka bir yöntem, bir durumu komikleştirerek betimlemektir. Örneğin konferans sahnesi. İrdal bir ara Dr. Ramiz'in kurduğu, kendisinden başka doktor üyesi bulunmayan Psikanaliz Cemiyeti'nin müdürlüğünü üstüne alır. Dr. Ramiz'in burda verdiği bir konferansta uyuyan dinleyicilerin çıkarttıkları hırıltılar ve horultularla konferansçının sesi arasındaki savaşımı şöyle betimliyor İrdal:

"Dr. Ramiz, bu kollektif ihanetle elinden geldiği kadar mücadele etti. Hiçbir zaman onu bu kadar kahraman ve vaziyete hakim olma kararında görmemiştim. Sesi, Asaf Beyin mırıltılarının her lâhza yeniden yetiştirdiği yumuşak otlar ve nebatlar arasından kükremiş bir aslan gibi fırlıyor, sağa sola en beklenmedik şekilde hücum ediyor, görünmez düşmanlarıyla boğuşuyor, atılıyor, yakaladığını boğuyor, boğamadığını sindiriyordu. Yüzü ter içindeydi, elleriyle durmadan işaretler yapıyor, sanki yirmi ağızdan birden üzerine hücum eden horlamaları iterek, kakarak kendisine yol açmağa çalışıyor, kelimeler, dudaklarından kırbaç şakırtılarıyla çıkıyor, ateşli ökseler gibi dört yana fırlıyor, itfaiye hortumları gibi sağa sola uzanıyordu. Fakat, bir insan tek başına bu kadar çok, bu kadar terbiyeli, kaçmasını, değişmesini, sinmesini bu kadar iyi bilen bir düşmanla nasıl mücadele edebilirdi!

(...)

Ve Dr. Ramiz'in sesi, her an uyanık, her an tetikte her hadiseyi anında karşılıyor, durmadan şekil değiştiriyor, yalvarıyor, vadediyor, tehdit ediyor, üst üste en beklenmedik nizamlar kuruyor, örfî idareler ilân ediyordu." (s. 147).

Konferansı veren Dr. Ramiz'in dinleyicileri uyutması, tek başına ucuz bir güldürü olurdu. Onun için Tanpınar bununla yetinmek yerine, sahneyi tabii yine İrdal'ın ağzından, sesler arasındaki korkunç bir savaşım şeklinde canlandırıyor. İrdal'ın bu parçada da, gördüğünü saflıkla anlatan bir adam olmadığı açık. Komik öge, İrdal'ın durumu hınzırca komikleştirmesinden, yani alaylı sunuşundaki hünerinden geliyor.

Buraya kadar verdiğimiz örneklerde Ramiz'in gülünçlüğü hicivden çok mizah konusudur. Şimdi Tanpınar'ın başka gülünç bir tipi, toplumu hicvetmek amacıyla nasıl kullandığını görelim. İrdal'ın evlere şenlik bir baldızı vardır. Bu kız iyi şarkı söylediğine inandığından şarkıcı olmak merakındadır. Ama ne sesi vardır ne kulağı; makamları birbirinden ayıramaz; ünlülerin hepsini taklit eder ama hepsini aynı sesle. Baldız bir bakıma, dünya hiciv edebiyatında çok işlenmiş olan Ramiz kategorisindendir. Sahip olmadıkları birtakım meziyetleri ve özellikleri kendilerinde var sanan bu budalalar, kendilerini olduklarından ya daha akıllı, ya daha güzel, ya daha yetenekli sanırlar. Fıçı gibi terleye terleye, parmaklarını çatırdata çatırdata şarkı söyleyen bu çirkin kızı, İrdal, Ayarcı'ya hiç abartmadan olduğu gibi anlatır. Bu gülünç kızı biz de, İrdal'ın paylaştığımız ölçütleriyle yargılar ve sanırız ki bu ölçütler aklı başında herkesin ölçütleridir ve kızı, bizim gibi, içinde yaşadığı toplum da gülünç bulur. Ama Tanpınar durumu beklenmedik bir şekilde döndürerek hem yeni bir gülmece konusu yakalar hem de hicvin yönünü değiştirir.

İrdal'ı dinleyen Ayarcı, kızın bu nitelikleriyle gerçekten büyük bir şöhret olabileceğini iddia ederek şaşırtır bizi:

"Çirkin, diyorsunuz; bugünün telâkkilerine göre sempatik demektir. Sesi kötü diyorsunuz; şu halde dokunaklı ve bazı havalara elverişli demektir: Kabiliyetsiz diyorsunuz o halde muhakkak orijinaldir. Yarın baldızınızla meşgul olurum. Yarından itibaren baldızınız sahnededir." (s. 223).

Gerçekten de kız, beğenilen ünlü bir şarkıcı olur çıkar. Şimdi artık hiciv konusu olan yalnızca kız değil, onu beğenen, zevki bozulmuş bir toplumdur. Tanpınar, Dr. Ramiz gibi bir tipin gülünçlüğünü gösterirken, Ramiz'i ciddiye almayan kendi toplumunun normlarını kurtarmıştı. Ahmet Mithat'ın, Recaizâde Ekrem'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın züppe tipiyle alay ederlerken yaptıkları gibi. Felâtun, Bihruz ve Meftun kendi toplumlarında alay konusu kişilerdir. Oysa baldız toplumca beğeniliyor. Başka şekilde söylersek, kendini iyi şarkıcı sanan kızla alay, sonunda, toplumun benimsediği normların hicvine dönüşüyor. Asıl hedef kız değil toplumdaki değer kargaşası.

Dahası var. Tanpınar, Ayarcı'ya modern zihniyetin savunuculuğunu yaptırarak, yeni toplumun ideolojisini (eğer buna ideoloji demek doğruysa) hicveder. İrdal baldızını tüm kusurları ve gerçek yüzüyle anlattığı için gerçekçi olduğunu söylediği zaman Ayarcı'dan şu cevabı alır:

- (...) Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir. Hakikati görmüşsün ne çıkar? Kendi başına hiçbir mânası ve kıymeti olmayan bir yığın hüküm vermekten başka neye yarar? (...) Hakikati olduğu gibi görmek... Yani bozguncu olmak... Evet bozgunculuk denen şey budur, bundan doğar. Siz kelimelerle zehirlenen adamsınız, onun için size eksiksiniz, dedim. Yeni adamın realizmi başkadır.

Elimde bulunan bu mal bu nesne ile, onun bu vasıflarıyla ben ne yapabilirim? İşte sorulacak sual (s. 221).

Başka yerlerde de "Bu meselelerde yalan veya hakikat diye bir şey yoktur. Aslına uymak, onun adamı olmak vardır"; "Bilgi bizi geciktirir. Zaten ne sonu, ne de gayesi vardır. Mesele yapmak ve yaratmaktadır" türünden laflarla değer yargılarını tersine çevirir Ayarcı. Onun için İrdal'ın normları ile Ayarcı'nın normları çatışır durmadan. Biri aklı, mantığı, sağduyuyu savunur, öteki yeniyi, yararlıyı, eylemi. Böylelikle romanın son iki bölümünde yazar, saçmalıkları sergilemek için gözlemci İrdal'ı kullanmakla yetinmiyor, aynı zamanda Ayarcı'ya yeninin savunusunu yaptırarak yeninin dayandığı görüşü de hicvediyor.

Romanın sonlarına doğru hicvin şiddeti artar. Biraz yukarıda sözünü ettiğim duygular yelpazesinin tiksinti ve nefret basamaklarına varırız. Kokuşmuş çevreyi bize acı bir alayla verir İrdal. Hatta bazen Cemal Bey'le ilgili parçalarda olduğu gibi açık yergiye başvurur. Cemal Bey gülünç değildir; o, "sevimsiz, huysuz, geçimsiz, hodbin (...) insanlar içinde büyük bir akrep gibi, sağa sola kuyruğunu çarpa çarpa dolaşan" acımasız bir yaratıktır (s. 306).

Ne var ki İrdal'ın kendisi de değişmiştir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde çalışmaya başladıktan sonraki İrdal, ezilen, beceriksiz, yoksul İrdal değildir; eleştirdiği kokuşmuş çevreye ayak uydurmuş bir İrdal'dır. Bununla beraber okur; çevresindekilere duyduğu tepkiyi ona duymaz, acımakta devam eder. Yazar, İrdal'ı öbürlerinden böyle ayırabildiği için de onun ağzından eleştirisini sürdürmek olanağını bulur. Nasıl oluyor da İrdal yaptıklarına rağmen okurun gözünde aşağılık bir adam olmuyor da zavallı bir adam oluyor? Sanırım iki nedeni var bunun. Birincisi İrdal'ın, kendisini aldatmak şöyle dursun, acımasızca vazgeçemeyecek kadar zayıf olduğunu itiraf etmesi. İkinci neden romanın İrdal'ın ağzından anlatılması. Biliriz ki romanda bir karakterle içli dışlı olur, onu belli davranışlara iten nedenleri iyice bilir, iç dünyasını yakından tanırsak onu yargılamakta güçlük çekeriz. Hele romanın bu kişisi kendini yine kendi anlatıyorsa, olayları, yaptıklarını onun açısından görürüz ve ister istemez onun kusurlarına, suçlarına, karşı daha yumuşak bir tutuma gireriz. Anlamak bağışlamaktır. Bundan ötürüdür ki, hiciv edebiyatında, eleştirilecek kişi uzun bir zaman süresi içinde; gelişmesiyle birlikte sunulmaz, kısa bir zaman süresi içinde, belli bir davranışın adamı olarak, bağışlanmasına fırsat verilmeden gösterilir. Oysa biz İrdal'ın

çocukluğundan beri neler çektiğini, ailesi ile birlikte sefalete nasıl düştüğünü adım adım izlemişiz. Bu durumda okurun İrdal'ı nefretle yargılaması olanak dışıdır. Tanpınar da öyle olmasını istemiyor mu? Onun amacı İrdal'ı yargılamak değil, ödün vermeyen insanı kolay kolay yaşatmayan toplumu eleştirmek. Babası gibi olmak istemeyen, ödün vermeye yanaşmayan Ahmet için de İrdal, "Bari olabilse... Hiçbir tavizat vermeden yaşayabilse! Fakat imkânı var mı?" diye düşünür (s. 327).

Son bir hiciv yöntemine daha değinmek istiyorum. Gözden geçirdiğimiz çeşitli teknikler İrdal'ın da kişiliğinde değişiklik gerektirir. Gördüğümüz gibi bazen olanları kavrayamayan saf bir adamdır; bazen alay eden keskin bir gözlemci; bazen kendisini ve çevresini acımasızca eleştiren, tahlil eden bir zekâ. Fakat bu değişik İrdal'lar okuru şaşırtmaz; çünkü bütün bu durumlarda İrdal'ın hangi değerleri temsil ettiğini biliriz. Romanın başında kullanılan hiciv tekniğine gelince, öyle sanıyorum ki bu teknik, okuru, yapıta nasıl bakacağı konusunda şaşkınlığa düşürüyor. Gördük ki romanın sonlarındaki İrdal yaptıklarından ötürü kendisini de suçlayacak kadar dürüst davranan mutsuz bir adamdır. İşte bu İrdal oturup anılarını yazmaya karar verir ve böylece elimizdeki roman meydana gelmiş olur. Şimdi, romanın başındaki ilk yirmi sayfaya bakacak olursak ne görürüz? Bu, İrdal'ın bize kendini ve Halit Ayarcı'yı tanıttığı, anılarını niçin yazdığını açıkladığı bir çeşit "giriş"dir. Tanpınar burda hiciv için "abartmalı sözdeövgü" yöntemini kullanıyor. Örneğin İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nden "asrımızın belki en büyük, en faydalı müessesesi" diye söz eder. Ayarcı ile ilgili olarak şöyle bir parçayla karşılaşırız:

"Kendi kendime yatağımda uzun zaman düşündüm. "Hayri İrdal dedim, çok şey gördün, geçirdin. (...) Etrafında sade çirkinlik, fakirlik, sefalet gören bir adam iken birdenbire insana lâyık bir takım asil zevk ve saadetlerin bulunduğunu duydun ve insan ruhunun asilliğini anladın. Yakın sevgisini öğrendin. Karın Pakize'yi bile asil yüzü ile o sana tanıttı (...)" Dikkat ediniz ki, bir şeyler yapmaktan, insanlara faydalı olmaktan hiç bahsetmedim. Zaten Halit Ayarcı'yı tanıyana kadar bu cinsten bir zevkin farkında bile değildim." (s. 13-14).

Gerçek bunun tersi; İrdal insan ruhunun asilliğini değil bayağılığını anlatmıştır; "doğru dürüst yürümesini bile bilmeyen" karısı Pakize'nin de zıpırın biri olduğunu sonra öğreniriz, İrdal'ın faydalı bir iş yaptığına inanmadığını da. Yani bu, *ironie* yöntemiyle yapılan hicivdir. Yazarın söyledikleri kastettiğinin tam tersi demektir. Gerçi işin içinde olay olduğunun farkındayızdır ama gerçekle yalanı ayırt etmemiz kolay olmaz. Hicvi yapanın normlarını da henüz bilmiyoruz. Fakat İrdal'ın kişiliği hakkında bu ilk sayfalardan edindiğimiz izlenimi şöyle özetleyebiliriz kanımca: İrdal, Ayarcı'nın idare ettiği şüpheli birtakım işlere karışmış, insanları aldatarak para kazanmış bir sahtekâr. Çevirdikleri dolapları, bıyık altından gülerek anlatan, sinik, anasının gözü bir dolandırıcı. Roman

boyunca tanıyacağımız iyi yürekli, saf İrdal'dan da, para kazanmak için onaylamadığı işleri yaptığı için kendini suçlayan mutsuz İrdal'dan da çok farklı bir kişi. Okur romana açıkgöz ve sinik bir İrdal izlenimiyle başladığı için İrdal'ın anlattıklarına hangi açıdan bakacağını kestirebilene kadar zaman zaman bocalar. Tanpınar başla, İrdal'ı "güvenilmez-anlatıcı" olarak kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor.[11]

Türk toplumunun belki son iki yüzyıl içinde aksayan yönlerini eleştiren Tanpınar acaba bir çıkar yola işaret ediyor mu? Denebilir ki romanda alay ya da hiciv konusu olmayan ama dikkatimizi çeken iki kişi var: Saatçi Nuri Efendi ve İrdal'ın oğlu Ahmet. İrdal'ın, çocukluğunda, yanında çırak gibi oturduğu Nuri Efendi, iyilik sever, dürüst, temiz yürekli, sakin tabiatlı, yarı evliya bir adamdır. Ahmet, babasının yaptıklarını hiç onaylamayan, servetinden yararlanmayı reddedip, eğitimini devlet sınavlarını kazanarak sürdüren ve doktor çıkan bir gençtir. Eski zaman adamı Nuri Efendi ile bu Cumhuriyet genci arasında ortak bir yön var: "işin nizamından" geçmiş olmak. İşinin sorumluluğunu yüklenen insan belli bir ahlâk terbiyesinden geçer. "İş insanı temizliyor, güzelleştiriyor" (s. 353)[12] sözleriyle dile getirir bu düşünceyi İrdal. İşte Nuri Efendi ile Ahmet'de bu iş sorumluluğu ve sevgisi vardır. İrdal, ustasının "bozuk bir saate, bir hastaya, bir muhtaca bakar gibi" baktığını söylüyor; onda "saat sevgisi bir nevi ahlâktı" diyor (s. 33). Babasını "hakiki çalışmanın nizamından" geçmediği için eleştiren

---

11 Bereket ki Halit Ayarcı'nın ağzından Dr. Ramiz'e yazılmış İrdal hakkında mektup romana konmamış; yoksa roman içinden çıkılmaz bir hal alırdı. Bu mektup Turan Alptekin tarafından, *Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitapta, romanı açıklayıcı nitelikte görülerek yayımlanmıştır. Konur Ertop da mektubun, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün "yeni baskılarına mutlaka eklenmesi" gerektiğine inanıyor (*Milliyet Sanat Dergisi* 2 Temmuz 1976). Bu mektuptan öğreniyoruz ki İrdal meğer Ramiz'in tedavisindeki bir paranoya hastasıymış. İrdal'ın anı biçiminde yazdıklarını, Ramiz onun ölümünden sonra kâğıtları arasında bulmuş ve Ayarcı'ya yollamış. O da bunları yayımlamasını öneriyor Ramiz'e. Yine bu mektuptan anlıyoruz ki ne Ramiz İrdal'ın gösterdiği gibi bir budaladır ne de Ayarcı bir sahtekâr. Mektup İrdal'ın ölümünden sonra yazıldığına göre Ayarcı, romanda olduğu gibi bir kazada ölmüş filan da değil. İrdal'ın kaleminden çıkanlar bir hastanın uydurmaları. Neyin yalan neyin doğru olduğu belli değil. Oysa *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde anlatıcının belli bir kişiliği var ve biz romanda sergilenen hiciv konularını yargılarken İrdal'ın normlarını paylaştığımız ya da bildiğimiz için yapabiliyoruz bunu. Ama İrdal'ı bir paranoya hastası olarak kabul edecek, ne kendi ne de başkaları hakkında anlattıklarına inanamayacaksak gülmece kalsa da hiciv ordan kalkar. Daha da kötüsü durum büsbütün tersine dönebilir. Şimdi sahtekâr, yalancı, iftiracı durumunda olan İrdal'dır ve öbürleri temize çıkar. Bu durumda artık romanın toplumsal hayatımızı ele alıp eleştirdiğini de söyleyemeyiz.
Tanpınar bu mektubu belki de romanda devrimleri eleştirdiği için başına bir iş açılabileceğini düşünerek kitabın başına ya da sonuna eklemek üzere kaleme almıştı. Ama sonra gerek görmemiş olacak ki romana eklemekten vazgeçmişti.

12 Tanpınar'ın el emeği ile ahlâk arasında gördüğü ilişki için bk. Selahattin Hilâv, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Yeni Dergi*, Temmuz ' 1973, s. 28-29 ve Hilmi Yavuz, "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi" *Yeni a* Dergisi, Mayıs 1973, sayı 14, s. 11.

Ahmet'de, Nuri Efendi devam ediyor gibidir. Nuri Efendi saate bir hastaya bakar gibi bakıyorsa, Ahmet de hastaya onun saate baktığı gibi bakar (s. 55).

Tanpınar bir hiciv romanında, Türkiye'de ne yapılması gerektiği hakkındaki düşüncelerini, diğer yazılarında, hattâ romanlarında yaptığı gibi açıklayamazdı. Ama Nuri Efendi ve Ahmet örneklerini, başka yazılarında ve romanlarında söyledikleri ile tamamlayabiliriz. Bildiğimiz gibi "iş" kavramı Tanpınar'ın düşüncesinde önemli yer tutar. Yalnızca bireysel ahlâk açısından değil, kültür ve uygarlık açısından da. Çünkü bu sorunların çözümlenmesi üretim sorununa bağlıdır. "Bütün sıkıntılarımız, ümitsizliklerimiz istihsal azlığından meydana gelmektedir. Binaenaleyh tam bir iktisadi kalkınma (...) ancak mevzuunu iyi kavrayan bir bilgi ile yapılan çok geniş bir istihsal hareketi ile kabildir. Aksi takdirde şehir hayatımız, tefekkürümüz suni bir kabuk vaziyetinde kalır.[13] Bundan ötürü kendi uygarlığımızı, kendi yaşam biçimlerimizi yaratmak için her şeyden önce, kendi gerçekliğimize uygun bir üretim programına ihtiyacımız var. "Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp'tadır.[14] Batı da Doğu da gerçekliğimizin içindedir ve biz bunların ikisinin, ülkemizin gerçekliğine uygun, kendimize özgü bir bileşimini yapmak zorundayız: "Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklettiği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir".[15]

(Birikim, sayı 37, Mart 1978, s. 44-55).

---

13 "Ahmet Hamdi Tanpınar Diyor Ki..." *Yaşadığım Gibi*, s. 42. Tanpınar'da alt yapı, üst yapı sorunu için bk. Selahâttin Hilav, adı geçen yazı.

14 "Asıl Kaynak", *Yaşadığım Gibi*, s. 35.

15 Aynı yer.

BİR HUZURSUZLUĞUN ROMANI: HUZUR

Berna Moran

"... şiir de roman da hikâye de ancak tekniğiyle beraber doğan eserde mevcuttur". Böyle diyor Ahmet Hamdi Tanpınar "Edebiyatımızda Duraklama mı Var?" adlı söyleşide.[1] Kendisi, gerçekten de, yazdığı her romanın gerektirdiği biçim ve tekniği aramış ve biçim sorunuyla, yazarlarımız arasında az bulunur bir titizlikle uğraşmıştı. Yazarken sanki okuru unutmuş, romanının çözüm bekleyen teknik sorunlarıyla cebelleşen, herşeyden önce kendini tatmin edecek bir sanat yapıtı yaratmak isteyen bir hali vardır. Tanpınar yalnızca estetik yapı peşindedir demek istemiyorum, çünkü, 'tezli' romanı yazmak istemese de 'meseleleri' olan bir romancıdır ve aradığı teknik, romanda güdülen amacın, 'meselesinin' gerektirdiği tekniktir.

Huzur'da romanın 'meselesi'ne en uygun tekniği ve yapıyı arar Tanpınar. Bundan ötürü, Huzur'u doğru değerlendirebilmek için romanın anafikrini ve bu fikri aktarabilmek için geliştirilen tekniği ve yapıyı araştırmak da eleştiriciye düşen bir görev. *Huzur*'daki anafikri kısaca ortaya koymak istersek, birtakım değerler arasındaki çatışmayı sergilemek ve bu çatışmanın yarattığı bunalımı Mümtaz'ın kişiliğinde dile getirmektir diyebiliriz. Yani, estetik değerlerle sosyopolitik değerlerin, ya da romandaki somutlaşmış şekliyle, Mümtaz'ın kişisel mutluluğu ile toplumsal sorumluluğunun çatışması. Bu değerler çatışmasını sahnelemek isteği romanın anlatım tekniğini de belirler, yapısını da.

Anlatım tekniği ile başlayalım. Tanpınar, hem dünyaya estetik bir tutumla bakmanın ne demek olduğunu, gerçeklerden kopmuş, rüyayı andıran bu duygusal yaklaşımın nasıl yoğun ve değerli bir yaşantı kazandırdığını okura duyu-

---

1 *Yaşadığım Gibi* (Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları), 1970, s. 322.

rabilmek hem de bu tutumun, insanın topluma olan sorumluluğu ile çatışarak nasıl bir bunalıma yol açtığını gösterebilmek için Mümtaz'ın iç dünyasını bütün zenginlikleri ve çelişkileriyle seyrettirir bize. Mümtaz'ın gözleriyle dünyaya bakmanın yaşantısını okura aktarabilmek ise bir anlatım tekniği sorunu. *Huzur*'un otobiyografik olduğunu, yazarın romanda daha çok kendi yaşantılarını, kendi aşkını, kendi sorunlarını anlattığını biliyoruz. Bu durumda akla ilk gelen yöntem, birinci kişi ağzından yazmaktır romanı. Ama Tanpınar herhalde romanı kendinden uzaklaştırmak, nesnelleştirmek istemiş ve bu nedenden ötürü üçüncü kişi tekniğini seçmiş.

Ne var ki bu yöntem, Mümtaz'ın açısından dünyaya bakmanın yaşantısını okura aktarmada ister istemez anlatıcı-yazarı araya sokar ve dolaylı bir şekilde, naklen verilmesini zorunlu kılar. Gerçi iç monologlar yolu ile bu sakıncayı bir dereceye kadar gidermek mümkünse de birinci kişi ağzından anlatıldığı zamanki yakınlığı, canlılığı ve gerçekçiliği sağlamak olanağı yoktur. Tanpınar iç monolog tekniğinden başka yer yer bu yollardan da yararlanıyor, ama okuru dış dünyaya, olaylara Mümtaz'ın gözleriyle baktırmak, bunları onun algılayışları, duyuşları, izlenimleri, duyguları ve düşünceleri arasından gösterebilmek için ilginç bir teknik incelik bulmuş. *Huzur*'da anlatıcı-yazarın kişiliği ile Mümtaz'ın kişiliği hemen hemen özdeş. Maksadım, bilinen bir şeyi tekrarlamak, yani Mümtaz'ın Tanpınar'a benzediğini söylemek değil. *Huzur*'u Tanpınar'ın yazdığını bilmeseydik de anlatıcı ile Mümtaz'ın özdeşleştiğini söyleyebilirdik; çünkü mesele anlatım tekniği ile ilgili. Şöyle söyleyeyim: romanda, bazen; üçüncü kişi ağzından anlatılanlar aynı zamanda Mümtaz'ın bilincinden geçen şeyler oluyor. Aşağıdaki betimlemeye bakalım örneğin. Yazar, Mümtaz ile Nuran'ın gece Boğaz'da kayıkla gezintilerini anlatıyor:

> Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene kuzahî renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı.
>
> Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamiyle elde edilebilirdi. (...) Sanki kâinat, Shelley'in dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu. Yahut zihnin eşiğinde, çok cömert ve böyle olduğu için henüz son kıvamını bulamamış bir düşünce gibi, her hususiliğini daha cazip yapan bir müphemlik içinde bekliyordu.
>
> Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı. (...)
>
> (...) Sırçadan, ince ve şeffaf dünya, kendi musikisine, asıl sazları belki çok derinde çalan o acayip dinleyişe kapandı.
>
> Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken:

- Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi.

Hakikaten Dede'nin Ferahfeza Peşrevi'nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok rahmanî bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı.

- Hatta neredeyse Neşatî'nin beytinin dünyasına gireceğiz.

Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî

Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız (s. 174-175)[2]

Yukardaki parçada anlatıcı-yazar, Mümtaz ile Nuran'ın kayıkla dolaştıkları geceyi betimliyor; bir ara musiki ile arada benzerlik bulduğu gece için "ayın peşrevi" diyor ve imgeler birbirini kovalıyor. Derken şu cümleleri okuyoruz: "Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken, 'Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi" O zaman anlıyoruz ki gecenin anlatılan izlenimleri, peşreve benzetilmesi aynı zamanda Mümtaz'a aittir. Sonra yazar yine kendisi betimlemeyi sürdürüyor, ama birden Mümtaz, "Hattâ neredeyse Neşatî'nin beytinin dünyasına gireceğiz" diyerek beyti okuyor ve biz de farkediyoruz ki denizi, ay ışığını erişilmez sırların aynası olarak gören, rahmanî bir düşünceyle birleştiren gerçekte Mümtaz'dır. "Hattâ" diye söze başlaması için bunları Nuran'a da söylemiş olması lâzım. Kısacası anlatıcı-yazar Mümtaz'ın bilincinden bakıyor geceye.

Bu tekniğin ilginç başka bir örneğini daha vermek istiyorum, çünkü Türk romanına yeni bir şey getiriyor Tanpınar. Mümtaz ile Nuran Boğaz'a giden vapurdadırlar; anlatıcı-yazar bize vapur halkını ve etrafa yayılan sessizliği anlatıyor:

"Vapur hıncahınçtı. Şehirdeki işlerinden dönen küçük memurlar gezmelerden, uzak plajlardan gelenler, genç mektepliler, zâbitler, ihtiyar hanımlar (...) kendilerini bu akşam saatine teslim etmişe benziyorlardı. (...) Bazan bir kalabalıktan biraz fazla gürültülü bir kahkaha yükseliyor, uzakta, tâ başta, yalı çocukları ağız çalgıları çalıyorlar, tecrübesiz seslerle şarkı söylüyorlar, beraber yolculuk yapmağa alışmış olanlar birbirlerini çağırıyorlardı. Fakat bunlar pek az sürüyordu. Bir nevi bekleyişe benzeyen sessizlik yeniden sonsuz yapraklı ağacıyla büyüyor, hepsini örtüyordu.

Bu ağacın kökü, orada, ufukta ince bir Herat cildinin tezhipleri arasında kıpkırmızı kavsi, bu altın oyunlarını gittikçe daha derin şekilde aydınlatan, her ân eritip yeniden kendi fantezisine göre döken güneşteydi. Oradan dal dal etrafa yayılıyordu. Nuran bu aydınlıkta sertleşmiş yüzü, darılmağa hazır gibi duran

---

2 Alıntılar *Huzur*'un Remzi Kitabevi tarafından 1949'da yayımlanan ilk baskısındandır.

küçük ve toplu çenesi, kısık gözleri, çantası üzerine kilitlenen elleriyle, bu sükût ağacının bir meyvası olmuştu.

- O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz... O söner sönmez, yere düşeceksiniz, sanıyorum." (s. 110 –111).

Bu parçada vapur halkını anlatan, etrafı kaplayan sessizliği de bir ağaca ve Nuran'ı "bu sükût ağacının bir meyvası"na benzeten yazarın kendisi. Bildiğimiz çeşitten bir betimleme. Fakat arkasından Mümtaz'ın Nuran'a damdan düşer gibi "O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz" diyebilmesi için, onu sessizlik ağacının meyvasına benzetenin Mümtaz olması gerekiyor. Hem de yalnızca aklından geçirmiş değil Nuran'a da söylemiş. Böylece yukardaki parçaları hem anlatıcı-yazarın betimlemesi gibi okuyoruz, hem Mümtaz'ın bilincinden geçenler olarak, hem de kısmen, Mümtaz'ın Nuran'a söyledikleri olarak. Biri nerde başlıyor öteki nerde bitiyor belli değil. Böylece Tanpınar romanını birinci kişi ağzından anlatmadığı halde, Mümtaz'ın duygularını, mizacını, kişiliğini, büyük ölçüde, sanki birinci kişi ağzındanmış gibi, bize, dolaysız bir şekilde, canlı olarak sunmayı başarıyor.

Huzur'un yapısı da, anlatım tekniği gibi, romanın anafikrini verebilmek düşüncesiyle kurulmuş bir yapı. Roman, "İhsan", "Nuran", "Suat" ve "Mümtaz" başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşuyor. Ama bölümlere bu kişilerin adlarının verilmesinin nedeni, bu bölümlerde bu kişiler anlatıldığı için değil, yapıtın kahramanı Mümtaz'ın hayatında oynadıkları rolden ötürü. Daha önemlisi, bu dört bölümün bir müzik yapıtındaki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevini yüklenmesi. Hiç kuşkusuz Tanpınar *Huzur*'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış. Bölümlerin her biri belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu "movement"lar gibi kullanılmış. Ukalâca bir kesinlik iddiası gütmeden diyebiliriz ki birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı. Bununla da yetinmiyor Tanpınar; göstermeye çalışacağım gibi, büyük bir titizlikle her bir bölümü belli temalar etrafında kuruyor ve birtakım motiflerle destekliyor. Dikkat edilirse birinci bölümde savaş tema'sı ile temsil edilen toplumsal sorun ile ikinci ve üçüncü bölümlerde işlenen estetizm, dördüncü bölümde bir değerler çatışması halinde karşılaştırılıyor. Başka şekilde söylersek, romanın sonunda Mümtaz'ın bunalımına yol açan değerler çatışması romanın yapısına da yansıyor. *Huzur*'a bütünlük kazandıran biraz da bu temaların ve motiflerin ele alınış biçiminin, yapıyı bir müzik formuna yaklaştırması.

Bu söylediklerimin zorlama bir yorum olduğu, Tanpınar'ın aklından geçirmediği şeyleri, yapmadığı hesapları ona yakıştırdığım düşünülebilir. Bu kuşkuyu ben de beslemedim değil, ama sanat anlayışına şöyle bir baktığım zaman bu sorunlara ne kadar bilinçli olarak eğildiğini gördüm. Tanpınar'a göre 19. yüzyı-

lın ikinci yarısından bu yana şiirde, edebiyatta, resim ve heykelde etkili olan müziktir. "Bütün sanatlar musikinin peşinde"[3]dir ve bir sanatçı olarak Tanpınar'ın kendi de. Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektupta bu konuya değinerek kendi yazış yöntemi hakkında şu önemli açıklamayı yapar: "Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, garp musikisini tatmaya başladığım zaman açıldı (...) Kompozisyon için de örneğim musiki olmuştur".[4]

*

Huzur bir Ağustos sabahı, İkinci Dünya Savaşı'nın ilânından hemen hemen yirmi dört saat önce başlar ve dördüncü bölümde, yirmi dört saat kadar sonra savaş ilân edilirken biter. İkinci ve üçüncü bölümler bir geriye dönüşle son bir yılı anlatır. Bu arada, birinci ve dördüncü bölümlerde de geriye gidişler vardır.

Birinci bölümde olay denecek bir şey yok gibi. Babası ve anası öldükten sonra Mümtaz'ı yanına alarak büyüten İhsan (amcasının oğlu) zatürreeden ağır hastadır. Evin içi kedere ve korkuya boğulmuştur. Mümtaz sabahleyin bir hastabakıcı bulmak için evden çıkar, birkaç adrese uğrar, döner, öğleden sonra da bir dükkânın kirasını almak için Eminönü tarafına gider. Yazar bu arada bir geriye dönüşle bize Mümtaz'ın çocukluğunu, yetişişini anlatırken onun üzerinde derin etkiler bırakan olayları ele olmak fırsatını bulur; İhsan, karısı ve çocukları hakkında bilgi verir; İhsan'ın Mümtaz'ın yaşamında oynadığı önemli ve olumlu rolü belirtir. (Biliyoruz ki, İhsan birçok yönleriyle Yahya Kemal'dir). Bu geriye gidişleri bir yana bırakırsak, birinci bölümde Tanpınar'ın amacı bizi Mümtaz'ın iç dünyasına sokmak, içinde bulunduğu ruh halini çözümlemek ve bütün bölümü kaplayan, sıkıntılı, kasvetli bir duygu atmosferi yaratmak.

Mümtaz üç nedenden ötürü üzüntü ve sıkıntı içindedir; İhsan'ın hastalığı, Nuran'dan ayrılmış olması ve savaş tehlikesi. Bu üç neden, üç tema halinde Mümtaz'ın sabah ve öğleden sonraki dolaşmaları arasına örülerek istenen duygu atmosferini sağlamak için kullanılır. Sabahleyin Mümtaz evden çıkmadan önce İhsan'ın yanına girmiştir:

"Hasta eliyle müphem bir işaret yaptı.

Mümtaz yatağa eğilerek:

- Daha gazeteleri okumadım. Zannetmem ki korkulacak bir şey olsun.. dedi.

Hakikatte harbin patlamak üzere olduğuna emindi." (s. 12 - 13).

Böylece savaş tehlikesine ve beslenen endişeye kısaca değinilmiş olur. Daha sonra Mümtaz'ın hastabakıcı bulmak için gittiği adresteki kız, öğreniriz ki he-

---

3 *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları) 1969, s. 550, 557.

4 *a.g.y.*, s. 549.

nüz hastabakıcılık kursuna devam etmektedir çünkü, savaşa girmemiz olasılığı var: "Harp olursa bir işe yarıyayım diye (...) Ağabeyim askerde ... onu düşünerek" (s. 14). Yine aynı tema'nın bir yankısı. Öğleden sonra Mümtaz'ın, Beyazıt'da bir askerî kıt'anın geçişi nedeniyle tramvaydan inip yoluna yaya devam ettiğini görürüz. Sahaflardaki kitapçıyla konuşması sırasında yine yaklaşan savaştan, halkın bankalara hücumundan söz edilir. Kirayı almak için gittiği dükkânda tanık olduğu bir telefon konuşması dükkâncının piyasadan kalay topladığını anlatır Mümtaz'a. Böylece savaş tema'sı gazete haberleri, konuşmalar, sakaklardaki askerî sevkiyat, artan şimendifer düdükleri, karaborsa için işleyen telefonlar halinde yer yer görünür ve kaybolur; arkasında kaygılı bir hava bırakarak.

Mümtaz'ın içinde bulunduğu ruh halini belirleyen İhsan'ın hastalığı ve sorunları da yine müzik tema'ları gibi birinci bölümün içinde dolaşırlar. Ve iki yerde yazar bu üçlü anahtarı kendi verir elimize. "Fakat İhsan hasta idi. Nuran, onunla dargındı ve gördüğü gazete manşetleri gergin vaziyetten bahsediyorlardı. Sabahtan beri düşünmemeye, zihninin bir tarafına atmaya çalıştığı şeylerin hücumu altında idi" (s. 17). Yirmi beş sayfa kadar sonra, yine, Mümtaz'ın kafasının üçe bölündüğünü, bir tarafıyla İhsan'ı, bir tarafıyla Nuran'ı, bir tarafıyla da savaşı düşündüğünü söyler. Hele bunlar birleşmeye görsün; "En korkuncu üçünün birden birleşmesi, içinde acayip, muztarip, muzlim terkiplerini kurmasıydı" (s. 42). Neşesiz ve kaygılı olan yalnız Mümtaz değil, "Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyordu" (s. 17).

Bu üzüntülü, sıkıntılı havayı Tanpınar; perişan mahalleler, fakir eski evler, yoksul, ezilmiş insanlar, dilenciler gibi ikinci derece motiflerle besler. Mümtaz'ın o gün hastabakıcı ararken ve dükkâna giderken geçtiği yollar ve çevre bu çeşit ögelerle dokunmuştur. Hasta olan yalnız İhsan mı? Mümtaz'ın etrafında "hasta yüzlü" bir yığın insan vardır ve yalnız insanlar değil yollar bile hastadır:

"Yol, güneşin altında harap evleri, açık kapıları, dışarıya sarkmış cumbaları, çamaşır serili balkonlarıyla harap ve bitmeyecek korkusunu verecek kadar uzun, bembeyaz aydınlıkta âdeta derisi soyulmuş gibi uzanıyordu (...) "Hasta bir yol..." diye düşündü; bu manasız bir düşünce idi. Fakat işte zihnine ekilmişti "Hasta bir yol...", bir nevi cüzzama yakalanmış, onun tarafından iki yana sıralanmış evlerin duvarına kadar yer yer oyulan bir yol..." (s. 59).

Birinci bölümde sadece Mümtaz'ın karanlık ruh halini anlatmak ve bir sıkıntı ve endişe atmosferi yaratmak için kullanılan bu tema'lar ve motifler, romanın dördüncü bölümünde tekrar ele alındıklarında, göreceğimiz gibi, değerler çatışmasıyla ilgili olarak yeni bir anlam ve işlev yükleneceklerdir. Birinci bölüm Mümtaz'ın, Eminönü'nde, Nuran'ın arkadaşı iki genç kızdan, Nuran ile eski kocasının barıştıkları haberini alarak son darbeyi yemesiyle kapanır.

"Nuran" başlığını taşıyan ikinci bölümde, bir yıl kadar geriye dönüşle, Mümtaz ile Nuran'ın aşkı anlatılıyor: Bu bölüm, son sayfalar dışında, birincinin tersine neşe ve mutluluk duygusu ile dolu. Birincideki gibi, burda da, Mümtaz'ın ruh haliyle ilgili üç tema var: aşk, doğa ve sanat. Bu üçü birbirine sıkıca örülmüştür, çünkü aşk, Mümtaz için, doğa ve sanat karşısındaki yaşantılarla birleşen, daha doğrusu onları kat kat arttıran bir şeydir.

Yaşamın anlamı, amacı nedir? Sanat ve aşkın yaşamda yeri nedir? gibi sorular hakkında Mümtaz'ın ne düşündüğü bu sayfalarda çıkar ortaya: Mümtaz için amaç sanatkârca yaşamaktır. Herkes dâhi değildir, bir Fatih ya da Descartes olamaz, ama büyük işler yapmadan, büyük yapıtlar vermeden de insan iç dünyasında yoğun yaşayabilir. "Kesif yaşasınlar yeter" der Nuran'a. "Herkes bir şey yapmaya mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum" (s. 119). İşte Mümtaz'ın o günlerdeki felsefesi: insan çeşitli alanlardaki güzeli kavrayarak yoğun bir duygu hayatı yaşamalı.

Güzel ve cazip bir kadın olan Nuran, aynı zamanda, çocukluğundan beri eski musikimizle büyümüş, halk müziğini ve oyunlarını da bilen, Boğaz'da sadece oturmamış, onu yaşamış, güzel şeyleri bilerek tadan bir kadındır. Mümtaz ile Nuran'ı birbirlerine bağlayan, aşklarının bedensel yönünden çok Boğaz, müzik, sanat gibi konularda aynı duyguları paylaşmaları. Onun için Mümtaz'ın, arasıra, "birbirimizi mi yoksa Boğazı mı seviyoruz?" diye düşündüğü olur. İkisi o yaz Boğaz'da gezer, ay ışığında kayıkla dolaşırlar; İstanbul semtlerini, eski camileri gezerler, müzik dinler, şarkı söylerler. Doğanın, sanatın, aşkın güzelliklerini tadarak geçirilmiş, bir yazdır bu.

Birinci bölümdeki perişan mahallelerin, eski harap evlerin, "hasta yol"ların yerini şimdi Boğaz'daki güzel bahçeler, köşkler, denizde ay ışığı ve çeşitli estetik objeler alır. Her şey başkadır bu aşk dünyasında. Birinci bölümde Mümtaz Kocamustafapaşa'dan geçerken "etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan" görüyordu. Oysa bu bölümde, yani bir yıl önce Nuran ile aynı sokaklardan geçerken içinde bulundukları ruh hali bambaşkadır. Güzel görünür her şey: "önlerinde yürüyen o tek ayaklı adam, yanığın veya hastalığın yüzünü baştan aşağı sildiği, yalnız tek ve ıstıraplı bir gözü dışarıda bıraktığı çocuk bile güzeldi" (s. 188).

Nuran ile olan aşk, sanatkârca yoğun yaşamayı kat kat artırdığı içindir ki ayrı bir anlam taşır ve hattâ denebilir ki aşk, tüm güzellikleri bir bütün olarak kavramada bir araç rolü oynar. Tanpınar "Aşk ve Ölüm" adlı yazısında, gerçek aşkın, içimizdeki bir ışık gibi her şeyi aydınlattığını, birbirine bağladığını söyler.

"Nasıl dış âlemin doğması için güneşin yaratıcı teması lâzımsa, bu âlemin kendimize, sathî bir temasın dışına çıkan bir zenginlikle ilâve edilmesi, bizimle

kaynaşması, bizim olması için de bu derunî aydınlığa ihtiyacımız vardır. Onun sayesindedir ki, büyük hakikatleri kavrarız, mevsimler bize güler, eşyada uyuyan gurbetzede ve sâkit ruh bizimle konuşur, zaman sırrını açar ve derin bir anlaşmada bütün uzaklıklar silinir; bütünün terkibi kendiliğinden kurulur."[5]

Nuran işte bunu sağlar Mümtaz'a. Romandan aşağıya aldığım parçalar, yalnızca Nuran aşkının olumlu etkisini anlatması bakımından değil, yaşama estetik açıdan bakmanın Mümtaz için ne kadar büyük bir değer taşıdığını dile getirmesi bakımından da önemli. Çünkü dediğimiz gibi, bu değer, son bölümdeki değerler çatışmasında terazinin bir kefesine konan kişisel mutluluğun anlamını açıklar bize:

"Sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında; bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti (s. 161). Fakat halita onun zannettiği kadar sathî olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişiyle kendisinde öteden beri mevcud olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı (...) için artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulamazdı (...) ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiç bir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip, büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de farkederdi" (s. 199).

Nuran ile olan aşkı sayesinde Mümtaz'ın özellikle sanatı, doğayı ve kadını bir "terkip" halinde görebilmesi, bunların hepsinin bir bütün oluşturduğunu kavraması onu bir çeşit sanatçı panteizmine ulaştırır. Yoğun yaşamak isteyen Mümtaz için bu coşkulu bütünlük yaşantısı, yaşamın amacı olacak en büyük değer ve şüphesiz kendisinin erişebileceği en büyük mutluluk. Nasıl birinci bölümde neşesiz, sıkıntılı hali çevresine de yayılmışsa, bu bölümdeki neşe ve mutluluğu da genelleşir. "Bütün ömrü boyunca etrafı bu kadar mesut" görmediğini söyler.

Mümtaz'ın ruhunda doğa, kadın ve sanatın, aşk sayesinde bir tek gerçeklikmiş gibi yaşanması, bölümdeki imgeleri de etkiler. Kafası bu güzellik düzeyi arasında mekik dokur, benzeyişler bulur, bağlar kurar. Nuran'ı anlatırken "yüzünün mahmur İstanbul sabahlarını hatırlatan örtülüşler"inden söz eder. Nuran'ın gözlerinde ışık "Boğaz sabahları gibi perde perde" değişir. Başka bir yerde Nuran, Renoir'ın bir tablosundaki kadını anımsatır; başka bir ânında "Girlandajio'nun Mabede Takdim'indeki Floransalı Kadını." "Onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık" da bulur Mümtaz. Resimle benzeyişler müzik için de söz konusu. Ferahfeza; Mümtaz'ı, Fra Flippo Lipi'nin

---

[5] *Yaşadığım Gibi*, s. 105.

"Güller İçinde Çocuk İsa" tablosunu andıran bir evren içine sokar. Aynı zamanda Boğaz'daki ay ışığı Ferahfeza bestesine benzer, Mümtaz'a sorarsanız Nuran ile yaşadıkları ev de Acemaşiran bestenin son beytindeki cennettir. Tevfik Bey'in sesinde, eski Selçuk camilerindeki "kandilleri, eski rahlelerin zamanla aşınmış tahtalarını andıran" bir tad bulur. Nuran ile birlikte Boğaz'ın bazı köşelerine yakıştırdıkları bestelerin adlarını verirler.

Bu aşk bölümünün gücü büyük ölçüde, Tanpınar'ın eski bir şarabı yudum yudum tattırır gibi, bize İstanbul'un türlü güzelliklerini, tarihiyle karışan şiirselliğini duyurabilmesinden geliyor. Ne var ki bu bölümün zayıf yönü de aynı nedenden kaynaklanır; Mümtaz'ın estetizmi romanın estetiğini zedeler. Çünkü Tanpınar yaşamış olduğu bu az bulunur aşkın ayrı ayrı anlarındaki duygularını, yaşantısının ince ayrıntılarını, eriştiği bu "ruh saltanatını" anlatırken öylesine coşar ki bir romancı olarak malzemesinin içinden gerekli ayıklama yapacak yerde kendisini yaşantılarının anısına kaptırıp gider. Boğaz geceleri, klasik Türk müziği gibi konuları tekrar tekrar işlemesi dengeyi bozan bir ölçüsüzlüğe varıyor kanımca. Bir de üslûp sorunu var. Tanpınar sözünü ettiğimiz yaşantıları anlatırken, üzerinde çok uğraşılmış duygusunu uyandıran, imgelerle süslü ve bundan ötürü gereğinden fazla yüklü, fazla şairane bir dil kullanıyor, Bundan ötürü Selâhattin Hilâv da, Fethi Naci de Tanpınar'ı eleştirirler.[6] Ne var ki "Nuran" bölümündeki, yer yer rahatsız edici bu aşırı üslûb'a ne Tanpınar'ın başka romanlarında rastlarız ne de hattâ *Huzur*'un öteki kısımlarında. Fethi Naci, romanda Suat'ın bu üslûpla alay etmesine dikkati çekerek, Tanpınar'ın kendi kusurunun farkında olduğunu söyler. Ben daha ileri giderek, Tanpınar'ın bu şairane anlatımı biraz da kasten abarttığını söyleyeceğim. Yazımın başındaki ay ışığı alıntısını örnek alarak göstermeye çalıştığım gibi, anlatımdaki buluşlar, şairane benzetmeler Mümtaz'ın izlenimlerinin, duyuşlarının sonucu kafasından geçen şeylerdir. Bundan ötürü "Nuran" bölümünün abartılmış şairane anlatımını, olduğu gibi Tanpınar'a mal etmek yerine, Mümtaz'ın, yetersizliğini daha sonra kendisinin de itiraf edeceği estetizminin, üslûba yansıyışı olarak görmek daha doğru olur kanısındayım. Romanın sonunda yalnız bu üslûbun değil estetizmin de eleştirildiğini unutmayalım. Mümtaz'ın üç güzellik düzeyini bir arada yaşamasının, yukarıda örneklerini verdiğimiz benzetmelere yol açması da aynı sorunun başka bir yönü.

Bununla beraber Tanpınar böyle üslûpçuluğu, o dönemdeki Mümtaz'ın tutumunu, yaşantılarını ve yöneldiği değerleri daha iyi belirtmek amacı ile yapmış da olsa, romancı olarak ölçüyü kaçırdığını, kendinin de düşkün olduğu güzellikler karşısında kendi coşkunluğunun kurbanı olduğunu söyleyebiliriz.

---

6 Bk. Selahattin Hilâv, "Tanpınar Üzerine Notlar", *Yeni Dergi*, Temmuz 1973, s. 36-37; Fethi Naci, "Huzur", *Edebiyat Yazıları* s. 87-88.

*

İkinci bölümün sonuna doğru, yaz biterken, Mümtaz ile Nuran'ın aşk dünyası da bulutlanmaya başlar. Nuran'ın çocuğu, ailesi, çevresi ve Suat bu güzel ilişkiyi zehirleyen ve evlilikle sonuçlanabileceğini şüpheye düşüren etkenler olarak belirir. Üçüncü bölümün melankolik diye nitelendirebileceğimiz duygu atmosferini, Mümtaz'ın üzüntüleri, kuşkuları, korkuları, kıskançlıkları oluşturur. Mümtaz ile Nuran'ın ilişkilerine son darbeyi indiren Suat, bir zamanlar Nuran'a âşık olmuş, ama yıllardır başkası ile evli, birçok bakımlardan Mümtaz'ın tam tersi bir adamdır. Yepeni bir insanın yaratılması için her şeyin yıkılıp atılmasını isteyen, çok okumuş, zeki, ama aynı zamanda sinik, hem ruhen hem bedenen hasta bir adam. Nuran'ın Mümtaz'la evlenmek üzere olduğunu bildiği halde kadına bir aşk mektubu yazar. İstanbul'a gelir ve bir gün Mümtaz'ın evinde kendini asar. Mümtaz ile Nuran eve gelip onu asılı bulunca, Nuran, aralarında bu ölüm varken mutlu olamayacaklarını düşünerek terkeder Mümtaz'ı.

Suat karakterinin ve onunla ilgili bahsin, romanın genel havasına ve bağlamına yabancı düştüğüne ve Suat'ın Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğuna Mehmet Kaplan da Fethi Naci de işaret etmişlerdi.[7] Fethi Naci, Suat'ın intiharı için "çeviri intihar" diyor ki, belki tahmininden de daha doğrudur bu yargı. Çünkü gerçekte Suat'ın intiharı A. Huxley'in *Point Counter Point (Ses Sese Karşı)* romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme. Spandrel ölürken Beethoven'in La Mineur Dörtlüsü'nü çalmaktadır; Suat da Beethoven'in keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeyişin bir rastlantı olmadığı besbelli, çünkü Tanpınar *Huzur*'da *Ses Sese Karşı*'nın bu son sahnesine değinir ve Huxley'in, Mümtaz'ın çok sevdiği bir romancı olduğunu da söyler (s. 269). Suat'ın dinlediği konçertoya, Tanpınar bazı anlamlar da yüklemek istiyor gibi. Daha sonra bu konçertoyu Mümtaz rüyasında dinlediği duygusuna kapılır ve İhsan'a getireceği doktorun evine gittiğinde doktoru aynı konçertoyu dinlerken bulur. Ama zaman zaman simgeleşen ve roman boyunca bağlayıcı bir motif gibi kullanılan müzik yapıtlarının *Huzur*'daki işlevi ayrı bir inceleme konusu.

Nuran ile Mümtaz ilişkisinin nasıl sonuçlandığını öğrendiğimiz bu bölümde aşk ve sanat tema'larının yanı sıra, dördüncü bölümdeki çatışmayı da hazırlayan, ülke sorunları, ya da kısaca, Batı-Doğu sorunu ele alınır. Tanpınar gerek öteki romanlarında, gerek makalelerinde çözüm aradığı bu sorunu *Huzur*'da İhsan, Mümtaz ve arkadaşlarına tartıştırırken kendi görüşlerini daha çok romanın en olgun kişisi İhsan'ın ağzından dile getirir ve genç asistan Mümtaz'ın bu konudaki bilgi ve düşüncelerini İhsan'dan öğrendiğini söyler bize. Yazarımızın Ba-

---

7 Fethi Naci, a.g.y. s. 86-87. Mehmet Kaplan, "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 31 Aralık 1962, s. 37-38.

tı-Doğu sorunu üzerindeki görüşlerini, diğer yapıtlarından da yararlanarak[8] şöyle özetleyebiliriz:

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesini durdurmak için bir çare olarak görülen Batılılaşma hareketi, özellikle Tanzimat'ın programsızlığı, bilgisizliği yanı sıra gittikçe hızlanan ekonomik çöküntü yüzünden, bir kültür ve uygarlık buhranıyla sonuçlandı. Hayatımız ikiye bölündü. Batı'nın sanatı, ev eşyası, eğlence tarzları, muaşereti bizimkilerin yanı başında yer aldı. Yönetiei sınıfın aldığı kararlarla girişilen bu Batılılaşma hareketi 1923'den sonra daha da hızlandı ve 'eski' ile bağlarımızı kestik; kendimize özgü yaşayış biçimlerimizi, (Tanpınar'ın deyişi ile hayat şekillerimizi) yitirdik; yönetici sınıfın uygun gördüğü yabanei şekiller aldık, ama tam anlamıyla Batı uygarlığına da geçemedik. Oysa "tabii şekilde ihtilâl, halkın veya hayatın, devleti geride bırakması ile olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde. Hattâ çok defa münevver ve devlet adamı bile... "Düşüneenin hazırlanmış yolunda yürümek! En aşağı, 1839'dan beri bu böyle" (s. 312).

Ne yapmalı bu durumda? Hayatımıza yeniden şekil vereceğiz. Batı da, Doğu da bizim gerçekliğimizin bir parçası olduğuna göre bunların ikisi de yeni bireşimin içine gireeek. Aneak, bize ait olan yeni hayat şekillerinin yaratılabilmesi için toplumun yaratıcılığını yeniden kazanması gerek. İşte müdahale asıl bu amaçla yapılaeak, çünkü toplumun yaratıeı kılınabilmesi bazı engellerin ortadan kaldırılmalarına, yani ekonomiye bağlıdır. "Hayat (...) o bolluk, yaratıcılık içinde değil ki bize kendiliğinden şekiller ve kıymetler teklif etsin" (s. 238). Hâlâ çiftçi Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik koşulları içinde boealıyoruz. O halde ekonomik kalkınmaya ihtiyacımız var. Yurdumuzdaki kaynakları değerlendirebilir, "yarı zırai, yarı sınai bir iş hayatı temin edebiliriz". Az buçuk bir refah sağlandıktan sonradır ki aneak, toplum kendi değerlerini, kendi koşullarına uygun hayat şekillerini yarataeak hale gelir.

Anlaşılan Tanpınar'a göre toplumun yarataeağı yeni hayat, kültür ve uygarlık, kendi köklerimize bağlı kalacak, kendi damgamızı taşıyaeak, eskiyle bir süreklilik gösterecek. Görüldüğü gibi ve daha önce Selâhattin Hilâv'ın da gösterdiği gibi;[9] Tanpınar üst yapıya ait kültür sorunlarının alt yapıyla ilgili olduğunu sezmişti. Bununla birlikte, üretim tarzı yerine genel bir üretimden ve sınıf kavrami yerine soyut bir toplumdan söz ettiği için, resmî ideolojiden ayrılmasına rağmen kendisine toplumcu diyemeyeeeğimiz de ortaya konmuştu. Ne var ki onun Batı-Doğu sorununa cevap arayan diğer romaneılarımızdan ayrıldığı noktayı saptamazsak Tanpınar'ı doğru anladığımızı söyleyemeyiz. Tanpınar'ı top-

8 Bu konuda özellikle bk. *Huzur* s. 85-90, 183-185, 233-247; *Yaşadığım Gibi*, s. 16-35; *Mahur Beste*, s. 115-131.

9 a.g.y. s. 34-35.

lumcu yaklaşımdan da, Halide Edip Adıvar ve Peyami Safa gibi Doğu'ya ve kendi değerlerimize bağlı romancılarımızın tutumundan da uzaklaştıran; bu sorunlara estetik kaygılarla eğilmesidir.

"Hayat şekilleri" derken ne düşünüyor Tanpınar? Bu deyimin anlamı Tanpınar'da bütün bir kültür ve uygarlığı içine alacak kadar geniş. Kültürümüzü, sanatımızı, geleneklerimizi, muaşeretimizi, eğlence anlayışımızı, törenlerimizi, oyunlarımızı, tümünü kapsar; ve bütün bunlar Tanpınar için bir estetik, daha doğrusu bir beğeni sorunudur. Eskiye bağlılığı da hem eski sanatımızda (özellikle müzikte) bulduğu değerlere, hem de eski hayat şekillerinde bulduğu (ve temelde birinciden pek ayrılmayan) aynı estetik değere bağlılıktır: Tanpınar hayat şekillerine estetik açıdan bakar, çünkü belli bir uygarlığın içinde, halkın bilmeden yarattığı bu biçimler bir sanat yapıtına benzer; onlar da başka bir yerden alınmamış, kendimizin olan "authentique" biçimlerdir ve Tanpınar'a göre özentisiz, içtenlikle yaratılıp yaşanan şeyler bir sanat yapıtı gibi güzeldir. *Huzur*'da Mümtaz, niçin "vaktiyle yaşanmış hayatların peşinde" olduğunu açıklarken, "Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazen *bir sanat eseri kadar güzel* olabiliyor" (altını ben çizdim) dedikten sonra örnek olarak Şeyh Galip'i ve Dede'yi verir: "Hayatına bakıyoruz, herhangi bir hayat. Fakat sade kendisinin" (s. 119). Taklit bir sanat yapıtı nasıl değersiz ise, güzel olamazsa, taklit yaşayış biçimleri de öyledir. Tanpınar'ın "halis", "kendimize has", "bize mahsus", "authentique" gibi sözcüklerle dile getirdiği kavram, denebilir ki düşüncesinin anahtar kavramlarından biridir. Bir uygarlığın önemli yanı olarak bunu görür: "Dedelerimizin büyük meziyetlerini, hayatlarının kendilerine has ve gerçek oluşu yapıyordu. Garp medeniyetinin büyük meziyeti de bir realitenin mahsulü olmasında ve inkişafını onunla beraber yapmasındadır".[10] Bazı düşünürlerimiz gibi bazı romancılarımız da Batılılaşma ile ahlâkî yozlaşmayı hemen hemen eş anlamlı sayarlar ve bir yerde, Batı-Doğu karşıtlığını, maddî değerler ile manevî değerler karşıtlığına indirgerler. Tanpınar ise, dünyaya estetik açıdan baktığı için, böyle bir karşıtlık görmez. Ona göre karşıtlık, gerçek (halis) olanla sahte (taklit) olan arasındadır. Örneğin 19. yüzyıl sonlarında parlayan Beyoğlu'nun Batı tarzı eğlence hayatı edebiyatımızda ahlâk açısından eleştirilmiştir. Tanpınar ise, onu, özgün bulmadığı bir sanat yapıtını eleştirir gibi kınar. "İstanbul semtlerinde karşımıza çıkan her şey daha iyisi başka yerde olmayan şeylerdir. Halbuki Beyoğlu'nda bulunan her şeyin daha yenisi, güzeli ve hakikisi dışardadır. Beyoğlu küçük ve orijinalite damgası çoktan kaybolmuş, hattâ bu damgayı üstünde bir defa duymamış en ucuz cinsinden bir 19. yüzyıl Avrupa'sıdır. Orada ucuz eşya mağazacılarının döşediği bir apartmanda oturulur gibi yaşanır; yani, ilk fırsatta taklidin, çürüğün yerine hakikiyi ve sağlamı koymak hülyasiyle".[11]

---

10 *Yaşadığım Gibi*, s. 34-35.

11 *Beş Şehir*, (Ankara, 1946), s. 170.

Huzur'da da Mümtaz, sadece sanata değil tüm yaşama bir "zevk" sorunu olarak baktığını kendisi söyler: "İki şeyi birbirinden ayırmamız lâzım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacımız var (...) İkincisi bizim zevk dünyamızdır. Hattâ kısaca dünyamız" (s. 165). Demek ki ekonomik sorunların dışındaki tüm yaşamımız, hayat şekillerimiz bir beğeni sorunu oluyor.

Belki denecektir ki, Tanpınar birçok yerde dinden, "bütün hayata istikamet veren" Müslümanlıktan, onun uygarlığımıza bastığı damgadan, sanatımıza, yaşayışımıza yaptığı derin etkiden söz ettiğine göre "zevk dünyamız"ın üstünde en azından dinin bir yeri vardır. Ne ki Tanpınar Müslümanlığın kendisine de bir yaşam biçimi, bir sanat işi, kısaca ince bir zevkin doğurduğu gelenekler, âdetler, yapıtlar toplumu olarak bakar. Bu görüş, en güzel ifadesini *Mahur Beste*'de, Tanpınar'ın fikirlerini, 19. yüzyıl sonunda konuşan aydın bir Türk'ün ağzından dile getiren İsmail Molla'nın Müslümanlık anlayışını açıkladığı parçada bulur. İsmail Molla dostu Sabri Hoca ile tartışırken: "Ben şarka bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu Müslümanlık mıdır, şarklılık mıdır, Türklük müdür? bilmiyorum," dedikten sonra, Mısır'da, Şam'da, Mekke'de, Medine'de gördüğü Müslümanlığın başka başka olduğunu söyler ve şöyle sürdürür konuşmasını:

"- (...) Daima aynı olması lâzım gelen bir ulûhiyetin çehresi benim için değişti. Yavaş yavaş o hale geldim ki bir kandil çöreği, bir ramazan mânisi, iyi yakılmış bir mahye (...) benim için müslümanlığın ta kendisidir. Gene anladım ki bizim şark; müslümanlık, şu bu diye tebcil ettiğimiz şeyler bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, Itrî'nin tekbîri, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır.

- Dikkat et, halis müslüman gibi düşünmüyorsun Molla bey.

- Bilâkis, tam bir müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir müslüman gibi değil de bu şehrin etrafında, hülâsa bu memleketin içinde yaşayan bir müslüman gibi... İki yüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimden bana miras kalmış bir müslümanlık. Bu müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısısının, Hacıbekir lokumunun, Itrî bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi otuz kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir; ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu... Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manâlarını yapan hayat vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislâm kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır.

(...) İşte benim sevdiğim inandığım bu hayattır. Din, akide, hepsi bu hayatta şekil alıyor, değişiyor."[12]

Demek ki İsmail Molla Müslümanlığı sanat yapıtlarında, ince bir üslûp ve zerafette, kendimizin olan hayat şekillerinde buluyor. Dediğim gibi Tanpınar için Müslümanlık temelde estetik bir sorun. Onu ilgilendiren, bütün Müslüman uluslar için akideleri ortak soyut bir Müslümanlık değil, sanat eserleri ve hayat şekilleri haline gelmiş, bize özgü, taklit olmayan somut bir Müslümanlık.

Batı-Doğu konusunda o da; öteki romancılarımız gibi bir bireşimden söz eder, ama Batı'yı anlayışı ve ona karşı sanatçı tutumuyla yine başka bir şey söylemektedir. Batı, Tanpınar için, Halide Edip Adıvar ya da Peyami Safa için olduğu gibi manevî değerler açısından Doğu'dan geri kalmış, özellikle maddî alanda ilerlemiş bir toplum değildir. Batı uygarlığı ortaçağdan geçmiş, Rönesans'ını yaşamış, sanayi devrimini yapmış, süreklilik gösteren ve bu sayede kendine özgü yaşam biçimlerini, kendi maddî ve manevî değerlerini yaratmış olan bir bütündür.[13] Özendiğimiz Batı yaşam biçimleri onların kendileri için "hakiki"dir ama bizim için özentidir. Tanpınar, Batı gibi bizim de, sürekliliği olan bir uygarlık oluşturmamızı ister. Bunu yaparken "eski" ister istemez değişemez, aşılacaktır. Ancak yeniyi yaratırken hem eski'den yararlanacağız hem de içine girmiş olduğumuz Batı uygarlığından. "Hele mazi ile bağlarımızı kesmek. Garb'a kendimizi kapatmak. Asla!" (s. 87). Öyleyse Tanpınar'ın istediği, eski'ye dönmek değil, yeni'yi temellendirmede eski'den yararlanmak. Mümtaz *Huzur*'da "Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum" (s. 165) diyerek kendisi için eski'nin bu anlamını açıklar. Benim anladığım kadarı, Tanpınar çağdaşlaşmaya değil köksüzlüğe ve dolayısıyla zevksizliğe karşı. Belki bazılarının kendisini gerici saymalarının gerçek nedeni, toplumsal sorunlara böyle estetik kaygılarla bakmasının yarattığı kuşkulardır. O noktada da aldandı aslında. Sanayileşmiş bir ülkede doğacak hayat şekillerine, orada egemen olan ekonomik düzenin yaratacağı ideolojinin yön vereceğini görmeyerek, bunların, otomatik olarak kendi damgamızı taşıyan, ince bir zevkin ürünü hayat biçimleri olacağına inanmakla aldandı.

Tanpınar'ın toplumsal sorunlarla ilgili düşünceleri üzerinde uzunca durdum, çünkü bunlara estetik endişelerle yaklaşımın ortaya konması; hem *Huzur*'da Mümtaz'ın içine düştüğü bunalımı, hem de Tanpınar'ın bu konulardaki kendine özgü tutumunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır sanıyorum.

*

---

12 *Mahur Beste*, İstanbul 1975, s. 123-127.

13 *Yaşadığım Gibi*, s. 34-35.

Dördüncü bölüm birincinin bittiği yerden, yani Mümtaz'ın, Nuran'ın kocası ile barıştığını ve İzmir'e gideceğini öğrendiği noktadan başlar ve bir senfoni gibi birinci bölümün formunu ve tema'larını ele alır. Birinci bölümün aksiyonunu Mümtaz'ın iki kez evden çıkarak dolaşması oluşturur demiştim. İlk çıkışı hastabakıcı bulmak içindi, ikinci çıkışı dükkânın kirasını almak için. Dördüncü bölümde kirayı alıp eve dönen Mümtaz yine iki kez sokağa çıkar. İlki doktor aramak içindir, ikincisi ilaç almak için. Başka paralellikler de var. Örneğin birinci bölümün sonlarında Mümtaz sokakta yürürken fenalık geçirir ve ölümün bir kurtuluş olacağını düşünür. Dördüncü bölümün sonunda yine sokakta giderken bir ruhsal kriz geçirir ve yine ölüm çekici bir kurtuluş yolu olarak belirir.

Aynı üç tema (Nuran'dan ayrılmış olmak, İhsan'ın hastalığı, savaş tehlikesi) bu bölümde de çıkar karşımıza ve Tanpınar yine Mümtaz'ın bunların etkisi altında ezildiğini de açıkça söyler (s. 345, 369, 376). Birinci bölümde sıkıntılı atmosferi besleyen fakir, ezilmiş insanlar motifini de buluruz: yükünün altında ezilen hammal (s. 327); yatacak yeri olmadığı için geceyi Suat ile geçirmiş olan genç kız (s. 330); cami avlusundaki fakir kadın (s. 333); gece çalışan tramvay işçileri (s. 350); eczanenin kapısında bekleyen fakir kadın (s. 371). Birinci bölümde atmosferi sağlamak için kullanılan bu motifler ve temalar, dördüncü bölümde, karşılarında belli bir tavır alınması gereken konulara dönüşürler. Tanpınar çok ustaca yapar bunu bazen. Örneğin birinci bölümde bit pazarındaki bir dükkânın vitrininde gördüğü ucuz gelinlik elbiseyi üç yüz sayfa kadar sonra, Mümtaz kafasında, kocası askere giden kadınlara giydirir. Yazar böylece hem motifi tekrarlar hem de ona yeni bir anlam kazandırır (s. 53, 332, 337).

Yoğun yaşama felsefesini savunan Mümtaz gerçi ülke sorunlarıyla da ilgileniyordu, ama bu ilgi teorik düzeyde kalıyor, davranışlarına yansımıyordu. Toplumsal konulardaki düşünceleri ne olursa olsun, Mümtaz kendi kişisel mutluluğunun peşindeydi. Dördündü bölümde durum değişir ve Mümtaz'ın kendisiyle hesaplaşmasına tanık oluruz. Zira Tanpınar, Mümtaz'ın felsefesinin bir çeşit kaçış olduğunu, bazı sorumlulukları yüklenmekten kaçınmak anlamına geldiğini bilir. Nitekim daha ikinci bölümde Nuran, içinden Mümtaz'ın tutumunu eleştirir ve savunduğu değerlerden başka değerler de bulunduğunu, oysa Mümtaz'ın bunlara gözünü kapadığını, Üsküdar'ı sevdiği halde oranın fakir halkı için, ülkesindeki mahzun insanlar, hastalar, işsizler için bir şeyler yapmayı aklından geçirmeden, Acemaşiran, Sultani yegâh diyerek rahatça yaşadığını düşünür (s. 164). Mümtaz ile Nuran'ın araları açıldıktan sonra İhsan da, "Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol!" diyerek suçlar onu. Üçüncü bölümün sonu ile dördüncü bölümde bu 'mesuliyet' fikri Mümtaz'ın kafasından çıkmaz hiç: "Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor? Hissî duruşlar değil," diyerek hak verir İhsan'a.

Mümtaz'ın bunalımı, içinde bulunduğu koşulların baskısıyla arttıkça artarken, kafasında bir saplantı haline gelen Suat'ı hesap vermesi gereken bir kişi olarak kabul etmeye başlar ve kendini eleştirirken bu eleştiriyi yapan yönü Suat ile özdeşleşir. Bunun nedeni belki Suat'ın hiçbir zaman Mümtaz'ı beğenmemiş, onun görüşlerini, hayata yaklaşımını gülünç bularak onunla sürekli alay etmiş olmasıdır. Ayrıca, intihar eden Suat ile, Mümtaz'ın kafasının ölümü isteyen bir yanı arasında yakınlık da var. Yani Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümde arayan "öteki ben"ini, ya da bir çeşit bilinç altını temsil etmektedir.

Kitabın son sayfalarında Mümtaz eczaneden aldığı ilaçlarla sabaha karşı eve dönerken ruhsal bir krize girerek ölü Suat'ın yanıbaşında yürüdüğünü görür ve konuşurken ona karşı kendini savunmaya çalışır. Mümtaz birkaç saat önce rastladığı hammal dolayısıyla (bu hammal bütün cahil ve zavallı halkın simgesidir) savaş karşısındaki sorumluluğu üzerinde düşünmüş ve Hitler ile dövüşmesi gerektiğine inandığı için, ne uğurda öleceğini bilmeyen hammalı da malzeme gibi kullanarak ölüme yollamayı kendinde hak görmüş (s. 328-334) ve "fikirlerimin mesuliyetini üzerime alıyorum" demişti. Fakat Suat, yani "öteki ben"i ile bu son hesaplaşmasında, yukarıdaki tutumunun içtenliğinden, ikiyüzlülük edip etmediğinden kendi bilinç altında bir kuşku yattığını görürüz. Mümtaz yanındaki Suat hayaline dokunmaktan çekinince Suat acımasızca yüklenir Mümtaz'a:

"- Korkacağını biliyordum... dedi. Bari hammala söyle de o gelsin yoklasın! Yahut Mehmed'e, Boyacıköyündeki kahveci çırağına! Bugün ölüme gönderdiklerine.

Mümtaz tâ, içinden sarsıldı:

- Onların ne işi var aramızda?

- Onlar senin yerine bana dokunurlar.

- Ben onları yalnız göndermiyorum, kendim de gidiyorum.

- Fakat öleceğini hesaba katmadan. Onların ölümüne muhakkak gibi bakıyordun ve ölmeğe kandırıyordun!

- Hayır! Hayır...

- Evet öyle... Suat, çok zalim bir tebessümle üstüne eğilmiş gülüyor, onu hırpalıyordu, -Yahut hammalın karısı. O senin yerine dokunsun.

- Hayır, diyorum sana. Ben de gidecektim? Gideceğim, onları, kendimden ayırmıyorum.

- Ayırıyorsun, küçük bey ayırıyorsun: Ölsünler diye pazarlık ediyordun. Kandırmağa çalışıyordun." (s. 376).

Suat ile konuşmasının geriye kalan kısmından, Mümtaz'daki Suat saplantısının bir ölüm saplantısı olduğu daha açık anlaşılıyor. Suat'ı son derece güzel-

leşmiş bulmasını, onu sevmesini, Nuran'dan çok onu düşünmesini ancak böyle açıklayabilir. Şimdi Suat'ın içinden bir şey ona doğru akar, onu çeker (s. 374) ve Suat gerçekte ne küçük hesaplar peşinde olduğunu Mümtaz'ın yüzüne vurduktan sonra, onu bütün sorunlarından kurtararak alıp birlikte götürmek ister:

"- Gel... Hem onu çağırıyor, hem de kan dondurucu bir gülüşle gülüyordu. Mümtaz:

- Bari gülme! nolur, gülmekten vazgeç! diye yalvardı.

- Nasıl gülmiyeyim? Her şeyi o kadar kendi hadlerine indirmiş, o kadar kendine benzetmişsin ki... O kadar küçücük varlığınla, onun hesaplarına bağlısın ki. Sonra o yaşama iptilân, ölçülü merhametin, küçük ıstırapların, ümitlerin, o kaçışlar, tapınmalar...

Mümtaz kollarını sarkıtır.

- Zalim olma Suat, dedi çok ıstırap çektim.

Suat tekrar o geniş kahkahayla gülmeğe başladı.

- Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.

- Gelemem, yapacağım işler var.

- Hiç bir şey yapamazsın! benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...

Mümtaz yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:

- Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelmem.

- Geleceksin!

- Hayır, alçaklık olur.

- Öyle ise kal mezbelende...

Suat kollarını açtı ve onun yüzüne şiddetle vurdu. Genç adam sendeleyerek yere düştü.

Kalktığı zaman yüzü, gözü kan içindeydi. İlaç şişeleri avucunda kırılmıştı. Bununla beraber yüzünde garip, çok ince bir tebessüm vardı. Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu. Bütün macerayı unutmuştu." (s. 377-378).

Gerçi Mümtaz sorunlarını çözememiştir, ama intihar fikrinden kurtulmuş olarak yaşam macerasını, yüklerinin altında ezilmek pahasına da olsa sürdüreceğini anlıyoruz.

Mehmet Kaplan, Mümtaz'ın romanın sonunda öldüğünü söyler, ama bu yorumu neye dayandırdığını anlayamadım. Fethi Naci ise Mümtaz'ın çıldırdığına inanmaktadır. Gerçi Suat'ın hayali ile konuşması ve romanın son satırları böyle

bir yoruma yol açabilirse de öyle sanıyorum ki Suat'ın intiharından sonra bir de Mümtaz'ın çıldırması hem Tanpınar'dan bekleyemeyeceğimiz fazla melodramatik bir bitiş, hem de romanın anlamı bakımından gereksiz olurdu. Anladığım kadarıyla *Huzur*, Mümtaz'ın bir masal dünyasına benzeyen, güzelliklerle dolu cennet hayatı ile ezilmiş insanlarla dolu acılı gerçek dünya arasındaki huzursuzluğunu, yani bir küçük burjuva adamının estetizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayışını dile getiriyor. Tanpınar, Mümtaz'ı toplumsal ve siyasal yükümlüklülerini üstlenen olumlu bir kahramana dönüştürerek kolay bir çözüm yoluna gitmez. Bu huzursuzluk Mümtaz'ın kaderidir, çünkü bulunduğu ikilemden kurtulamayacağını bilir:

"Birinden birini seçmek lâzımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdî saadetinden vazgeçebilecek, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını (...) unutacaktı." (s. 324-325).

Bununla birlikte şunu da eklemek gerek: romandaki çatışma güçlü bir anlatımla somutlaştırılmış sayılmaz. Mümtaz'ın gerçekten bir seçim karşısında kaldığını okur yeterince hissetmediği için Mümtaz'ın ikilemi gereken ağırlığı kazanmıyor. Herhalde bugün *Huzur*'u okutan, romandaki bu çatışma değil, Tanpınar'ın dünyaya ve yaşama belli bir kültür düzeyinden, ince bir zevk ve duyarlıkla bakışıdır. Nitekim yazarın, bir roman olmayan *Beş Şehir* kitabı da aynı türden bir ilgi ve zevkle okutur kendini. Son bölümdeki değerler çatışmasının romana bir katkıda bulunmadığını söylemek istemiyorum. Gerçi Mümtaz'ın ikilemi olarak yeterince güçlü değil, ama Mümtaz'ı güzellikler içinde yoğun yaşamaktan başka bir şey düşünmeyen bir estet olmaktan kurtararak ona çok yönlü bir kişilik kazandırması bakımından önemli. Çünkü bu, Tanpınar'ın, dünyaya estetik açıdan bakmanın yetersiz ve gerçekliğin daha karmaşık olduğunu kendisinin de farkettiğini gösterir ve dolayısıyla *Huzur*'u da sınırlı ve basit bir felsefeyi yansıtan bir roman olmaktan çıkararak, daha zengin ve olgun bir anlayışın dile getirildiği bir yapıt yapar.

(*Birikim*, sayı 46-47, Aralık 1978- Ocak 1979, s. 111-122).

ATAÇ ve TANPINAR İLE TANIŞMAM

Suut Kemal Yetkin

Bugünkü adıyla Gazi Eğitim Enstitüsü'nde bana çok geniş bir oda ayrılmıştı. Bir demir karyola ile bir masadan ve iki sandalyeden başka mobilya yoktu. Ama bu geniş odanın geniş bir balkonu vardı. Yorulduğum zaman buraya çıkar, toz bulutu arasından bir kasabayı andıran Ankara'yı seyrederdim. O zamanki Ankara'nın merkezi olan Ulus Meydanı'na gitmek için, tozlu bir çölden bata çıka yürümek gerekiyordu. Onun için haftada iki günümü burada, gerisini Lisede geçirecektim. Ama Lisede oda işi biraz sarpa sarmıştı. O zamanlar Lisenin başmuavini, biraz sonra müdürü, daha sonra da Orta Öğretim Genel Müdürü olan iyi insan Hayri Ardıç Liseden enstitüye gidip gelmenin çok güç olacağını kendisine söylediğim zaman hak vermiş ve bir oda bulacağına söz vermişti. Öğretmenlerin yatıp kalkmaları için, içinde lisenin bulunduğu geniş alanın sol köşesindeki pavyonun üst ikinci katında yanyana sıralanmış, bir koridora açılan 10 oda bulunuyordu. Buraya, dışarıdan tahta bir merdivenle çıkılıyordu. Ama bunların sahipleri vardı. Sonradan Hayri Bey'in bana anlattığına göre, odalarına ikinci bir karyolanın konulmasına on kişiden hiç biri razı olmamış. Bunlardan biri de Edebiyat Öğretmeni Ahmet Hamdi (Tanpınar) imiş. Ama bir iki gün sonra Hayri Ardıç bizi birbirimize tanıtınca, ertesi gün Hamdi'nin odasına ikinci bir karyola girdi. Onunla 1930 Ağustos ayının sonlarında başlayan dostluğumuz, ölüm tarihi olan 24 Ocak 1962 tarihine kadar, en ufak bir anlaşmazlık olmadan sürüp gitmiştir. Hamdi ile tanıştıktan sonra, yıllardan beri tanışıyormuşuzcasına senli benli olmamız için bir hafta yetmişti.

Bu arada geleceğin ünlü denemecisi Nurullah Atâ (Ataç)'yı da tanımak olanağını buldum. İstanbul'da Pertevniyal Lisesi'ne atanmasını bekliyordu. Kendisiyle ilk defa karşılaşacaktım. Aldanmıyorsam günlerden pazardı. Ulus'daki o dönemin aydınlarınca tek buluşma yeri olan İstanbul Pastahanesi'nde Ahmet Hamdi'yi bekliyordum. Biraz sonra yanında çatık kaşlı, sinirli olduğu her halinden belli olan biriyle geldi. Bu, Nurullah Atâ'dan başkası değildi. İşte tanışma-

mız böyle oldu. Bir de onunla yıldırım hızıyla kaynaşmamıza değineyim. O gün Nurullah sinirini bozan olayı hemen anlatmaya başlamıştı:

- Efendim, ben durmadan fikir değiştiriyormuşum, bugün ak dediğime yarın kara diyormuşum; derim a! Ne karışırlar işime!

Bu sözleri söylerken adeta tıkanıyordu. Hamdi, alışık olduğu anlaşılan böyle krizler karşısında susuyordu. Kendisini yatıştırmak, gergin havayı biraz yumuşatmak için, o sıralarda çok okuduğum, çok sevdiğim İspanyol romancısı ve denemecisi Miguel de Unamuno'nun şu sözünü anlatıverdim. *Sis* romancısına aynı suçlamayı yapmışlar ve eldiven değiştirir gibi fikir değiştiriyorsunuz, demişler. O da istifini bozmadan:

- Ne yapayım, eldivenlerim çok da ondan! yanıtını vermiş.

Bu söz, Nurullah'ın yükselen gerilimini düşürmeğe yetti, bana da birden sevgisini sağladı. İşte Ataç hoşuna giden bir sözle, bir hareketle insana bağlanır, hoşuna gitmeyen bir sözle ondan ayrılırdı. Şu var ki neyin hoşuna gideceğini önceden kestirmek kolay değildi.

Birkaç gün sonra kararname imzadan çıktı ve Ataç (daha Ataç değildi, ama ben yine de böyle diyorum) Pertevniyal Lisesi'ne Fransızca öğretmeni olarak, Ankara'dan ayrıldı.

1933 yılında, onunla yine buluşacaktık.

Lise'de ve Enstitüde dersler başlamıştı. Dersler bitince Hamdi ile birlikte o dönemin bir şantiyeyi andıran Ankara'sında, Ulus Meydanı'na kadar uzanan tozlu ve boş yoldan geçerek Ankara Palas Oteli'ne gider, buraya sığınan Haşet Kitabevinde yeni yayınlara bakar, ilgimizi çeken bir şeyler bulursak onu alır, sonra İstanbul Pastanesine kendimizi atardık. Orada bir iki arkadaşa rastladığımız olurdu. Bunlardan şimdi, yalnız Doktor İzzettin Şadan ile Samih Nafiz'i anımsıyorum. Bir lokantada karnımızı doyurduktan sonra, otobüse binerek odamıza giderdik. Bizim için yaşam o zaman başlardı. Sanat ve edebiyat üzerindeki konuşmalarımız, okuduğumuz yeni kitaplar üzerine birbirimize bilgiler vermemiz, geç saatlere kadar sürüp giderdi. Aradan yıllar geçti, Hamdi ile geçen bu günler, bana sonradan verdiği resminin arkasına yazdığı, "büyük ve mesut ve çok tembel günlerimize hasretle," dediği, ama gerçekte en verimli olan yıllardır. Ahmet Hamdi ile geçen bu yıllarımı hiç unutamam.

Bu konuşmalarımızdan birinde, Anatole France'dan bir şeyler okuyup okumadığımı sormuştu bana. France'ın Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yıldızı sönmeğe başlamıştı. Ama daha okunuyordu.

- Anatole France'dan sadece iki roman okudum, dedim, biri *Kırmızı Zambak*, biri de *Thais*.

Bu sözler üzerine Hamdi:

- *La Vie Littéraire*'i okumadın mı? Diye sordu.

- Hayır okumadım.

Öyleyse oku, bende var sana vereyim, dedi ve yanındaki dolaptan *La Vie Littéraire*'in dört cildini bana uzattı.

Hamdi Konya'da öğretmen bulunduğu sıralarda, bu kitapları İstanbul'dan almış ve Konya'da okumuş olacak. Kitabın birinci cildinde, eski harflerle Konya sözcüğünün yanı başına bir de imzasını atmış, altına da 18.12.1926 tarihini yazmıştı.

Bu eleştirilerin ilk cildini, o gece okumağa başladım. Tatlı bir dili vardı, A. France'ın. Okuduğu kitapların kendisinde bıraktığı izlenimlerini anlatıyordu. Ben geç saatlere kadar okuduğum için Hamdi uyumuştu. Ertesi gün, nasıl buldun? diye sorunca:

- Rahat okunuyor, insanı sıkmıyor. Güncel sorunlar üzerine düşüncelerini söylüyor, ama düşündürmüyor. Tasasız, yüzeysel bir yazar. Ben, Anatole France'da Gide'nin dediği gibi, bir titreme görmüyorum. Oysa titreme (das schaudern) insanın en iyi yanıdır. Sözgelimi bir André Gide'in, okuyucuyu tedirgin eden derinliği yok onda, yanıtını vermiştim. Buna karşın bu dört cildi bana hediye etmişti. Sanırım, sonradan A. France'dan soğuduğu için bana *La Vie Littéraire*'i vermişti. Sonradan onları ciltlettirdim, kitaplığımın en değerlileri arasına yerleştirdim. Arada bir onlardan birini açıp sayfalar üzerinde gözlerimi gezdirdiğim zaman, o da yanımda, aynı sayfaları okuyor gibi gelirdi bana.

Liseye gelişimin sanırım üçüncü ayındaydık, o sıralarda Fransa'da kendisinden çok söz edilen bir romancıdan, Paul Morand'dan söz açtım. Tam çağımızın adamı dedi. 1931 Ocağında Gazi Eğitim Enstitüsü'nde kaldığım gecelerden birinde okuduğum *Papiers d'identité* adındaki deneme-eleştiri kitabını okuması için ona uzattım. Kitabı o gece hemen okumaya başlamıştı. Birkaç gün sonra bitirince bana özellikle Hız Üzerine (Sur la Vitesse) olan denemeyi pek sevdiğini söyledi ve bunu Türkçe'ye birlikte çevirmemizi benden istedi. Çeviriye hemen başladık ve Hız Üzerine'yi 10 gün içinde bitirdik. Birlikte yapılan bu ilk çevirinin bizi biribirimize daha da yaklaştırdığını hemen söylemeliyim. [6 yıl sonra Sabahattin (Eyüboğlu) ile birlikte yaptığımız *La Confession de Minuit* ortak çevirisi de aynı duyguyu uyandıracaktı bende] Ama bu çeviri, Kutsi Sivas'ta olduğu için, ne yazık ki tam bir yıl sonra *Görüş*'ün 1932 yılı Şubat ayı sayısında, korkunç bir gecikme ile çıkabilmiştir. Bu dördüncü sayı da son sayı oldu. Genel olarak her gerçek sanat ve edebiyat dergisinin alınyazısı budur.

BİR KADIN BAŞI

Bu son sayıda Hamdi'nin çok önceleri bana okuduğu "Bir Kadın Başı" başlıklı şiirinin bana verdiği heyecanı unutamam. Bu yazıyı yazarken birkaç kez gene okudum, gene aynı heyecanı duydum. Bu şiiri Mallarmé'nin en güzel bir şiiri yanına koyabilirsiniz.

Olduğu gibi buraya alıyorum:

BİR KADIN BAŞI

Bir kadın başı duvarda
Uzanmış süzmekte beni,
Ve gülünç kuşlar dallarda
Kırpıyor kirpiklerini.

Uzayan parmaklarımda
Mumyalanıyor karanlık,
Sesler gülüyor yanımda
Hatıralar kadar dağınık.

Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda,
Ve üzüntü dolu gözler.

Bir kadın başı duvardan
Uzanmış gülüyor bana,
Gülüyor ta uzaklardan
Sabahın boş aynasına.

(Ahmet Hamdi Tanpınar)

Hamdi'nin beğenileri ile benimkiler arasında büyük yakınlıklar vardı. Hele Proust, Gide, Valéry üzerindeki değer yargılarımız tamamıyla aynıydı. Şu farkla ki ben Gide'i başa alırken, o Proust'u, ya da Valéry'i başa alıyordu. Çok sonraları, benim Gide'in deneme ve eleştirilerinden yaptığım bir seçmeyi Türkçe'ye çevirmem, (A. Gide, *Seçme yazılar,* 3. basılış, 1965) Hamdi'nin de Valéry tarafından *Monsieur Teste*'in İngilizce çevirisine yazdığı Önsöz'ü çevirmesi *(Tercüme Dergisi,* Sayı 55, 1953) sadece bir ayrıntı ayrılığını gösterir. Bununla birlikte, yaşayan (o zaman) şairler arasında yine de en çok sevdiğim Paul Valéry'di. Bu sevgimi görmüş olmalı ki bir gün bana hediye ettiği, lüks kâğıda basılmış, maroken

ciltli, numaralı, 1922 tarihli bir *Charmes* baskısının ilk yaprağına şunları yazıp imzalamıştı:

Suut'a
Güle güle kullansın diye.

şimdi düşünüyorum da, ne mutlu günlermiş, en büyük armağanın bir kitap sayıldığı o gölgesiz saf günler; o zamanlar hepimiz Atatürk sevgisinin mutluluğu içinde yaşıyorduk; edebiyata daha siyaset karışmamıştı, böylesine kırıcı olmamıştı herkes. Şair için her konu açıktı. Sevgiliye duyulan aşk, geçmiş günlere özlem, ayrılık acısı, ölüm korkusu, Tanrı korkusu, yurt sevgisi, doğaya tutkunluk...... her şey şiire dönüşebilirdi. Şaire, gelecek dünyanın mühendisleri gözüyle daha bakılmıyordu. Daha doğrusu, esininde özgür olan şairin, yazdığı şiir olduğu sürece, okuyucuyu oluşturacağına inanılıyordu.

(*Meydan*, sayı 568, Nisan 1979, s. 26-27).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN EN BEREKETLİ YILLARI NARMANLI YURDU'NDAKİ BEKÂR ODASINDA GEÇTİ

Haldun Taner

Sait'i Burgaz'a, Behçet'i Beşiktaş'a, ne bileyim ben, Abdülhak Hâmid'i Maçka'ya, Abdülhak Şinâsi'yi Çamlıca'ya; Kemal Tahir'i bir semte bile değil de, ancak ve ancak evine, hapishane alışkanlığı ile hiç dışına çıkmadığı odasına bağlamak bir derece mümkün de, Ahmet Hamdi'yi bu sevdiği her yerle hemen özdeşleşiveren, hayalini bir mıknatıs gibi çeken o semte -sırtında yumurta küfesi yok ya- tüm ailesiz bekârlara vergi bir manevra rahatlığı ile koşan, çat burda çat kapı arkasındaki bu gezegen hedonisti sade bir semtle anmak o kadar kolay değil. Evet ömrünün en bereketli yılları Narmanlı Yurdu'ndaki bekâr odasında geçti ama, mübarek, ayakları ile olmasa bile cıva gibi zekâsı ve hayali ile çat burda, çat kapı arkasında olurdu çoğu zaman. Bakarsınız bir gün eser, Kıbrıslı Yalısının loş salon ve sofalarında bir yüzyıl öncenin havasını koklamaya kalkar, yine bakarsınız bir başka gün Çamlıca'dan Küplüce'ye yürüyüp bir yaz uzantısının hem güneşli, hem hüzünlü uçuculuğunda, doğa ile kadın güzelliğinin ortaklığını keşfeden Giorgionne'nin coşkusunu paylaşırdı. Bursa, meselâ, Ahmet Hamdi'siz düşünülebilir mi? Biz hepimiz Bursa'yı onun şiirlerinden, yazılarından, sohbetlerinden sonra daha iyi anlamışızdır. O şırıltılı şehirde zaman içinde zamanı keşfetti. O suların sesinde geçen zamanın vurgulanışını olduğu kadar, duran tarihî zamanın saygın uğultusunu da duydu. Ve bize duyurdu. Hangimiz Ankara'ya, Konya'ya, Edirne'ye, İstanbul'a onun gibi bakabildik? Kim onun kadar duygulanarak o kentlerin tüm tarihini iliğinde duyarak, bunu kültürüyle yoğurarak, bize sunabildi.

Sade kentler, semtler değil, klasik müziğin, sanat tarihinin, edebiyat dünyasının şaheserleri de, bu manevî semtler ve iklimler de, zaman zaman onun tutku alanının içine girerdi. Bakardınız bir süre Beethoven'in Beşinci Senfonisi'ne

ya da Valéry'nin *Monsieur Testi*'ne ya da Selimiye'nin Kubbesi'ne tutulurdu. Ve bu tiryakilikler belli bir zaman sürerdi. Bütün bunlarda başkalarının bulduğundan başka şeyler bulmasını bilerek. Sevgili Ahmet Hamdi.

PLAK ve KİTAPLARIN ISITTIĞI ODASINDA

Ama tüm tutkularından dönüp dolaşıp geldiği, yine Narmanlı Yurdu'ndaki o bekâr odası olurdu. Plakları ve kitaplarının ısıttığı o odada hiçbir zaman yalnız kalmayarak. Hep zihnini bir şeylerle oyalayarak, ona zevk verecek bir yazı, bir resim, bir müzik ya da zengin yaşantısının bir hayalini yatağına alarak...

Aşırı hızlı yaşadığım eve sabahları saat altıda döndüğüm bekârlık dönemimde bana Tünel'de rastlamıştı. Karaköy'den yukarı birlikte çıktık.

- Kimbilir nereye gidiyorsun, dedi. Kimbilir ne güzeldir sevgilin?

Ben eğlenmeye gidiyordum, o yatmaya, evine...

- İyi geceler, dedi bana. Emin ol sana gıpta etmiyorum. Benim sevgilim burada.

Üniversitedeki adresine yeni gelmiş jelatin kaplı bir *Skira* cildini özenle koltuğunun altından aldı. Gösterdi. Şimdi tam hatırlayamıyorum. Ama uzun zamandır ısmarlayıp beklediği bir kitaptı. Ya Bruegel ya El Greco. Gözleri parlıyordu. Gerdeğe girecek bir damat gibi heyecanlı idi. Hak verdim içimden kendisine. Kitabın jelatin kabını açarken onun duyacağı büyük mutluluğun bir kadını soyarken duyulandan daha yoğun ve yüce olduğunu biliyordum.

- Asıl ben size gıpta ediyorum, dedim.

Numara yapıyorum sandı. Alayla gülümsedi. Oysa ciddi idim. Ne var ki, bunu belgelemek için direnmedim. Vaktim yoktu. O zaman, bugünkü gibi parmaklıkları olmayan, koca duvarlı İsveç Sefaretinin önünde birbirimizden ayrıldık. O, Narmanlı Yurdu'nun kapısından bir omuzu yukarda içeri süzüldü, ben ışıklı Beyoğlu'na doğru yürüdüm.

Narmanlı Yurdu, hep bilirsiniz, Narmanlı Yurdu olmadan çok önce Rus Konsolosluğu idi. Sonra konsolosluk o zamanki sefaret olan şimdiki binaya, sefaret de Ankara'ya taşındı. Narmanlı Yurdu'nun ilk şekli bugünkünden çok farklı idi. Beyoğlu Caddesine bakan cephesinde yine dükkânlar vardı. Ama bunlar daha çok gümüşçü, antikacı, halıcı dükkânları idi. Cümle kapısından çiçekli, bakımlı bir bahçeye girerdiniz. Şimdiki Noterlik o zaman evdi. Narmanlı Yurdundaki bahçeyi çevreleyen binalardan sağ taraf, ailelere kiraya verilmiş dairelerden oluşurdu. Öbür taraflar ve caddeye bakan odalar, bir iş hanı olmaya başlamıştı. Ahmet Hamdi'yi buraya çeken sade bir tesadüf olamaz. O eski levanten Pera'nın bu güngörmüş binasında kendine göre muhakkak bir çekicilik bulmuş

olmalıdır. Uzun zaman burada bir küçük dairede oturdu. Burada en sevdiği şey ortasında çiçek tarhları bulunan ve ilkbaharda mor salkımları ile doğayı şehrin ta göbeğine getiren bahçe idi. Bir de Perapalas'ın sahibi Misbah'ın yine bu külliye içinde sağ köşedeki antikacı dükkânı. Misbah burada özellikle yabancı turistler için halı, eski antika möbleler ve mücevher satardı. Ahmet Hamdi'nin hayal dünyasını bir antikacı dükkânı kadar tahrik edecek, hele eski bir İstanbul efendisi görgüsündeki Süryani Misbah'ın kişiliği kadar saracak bir atmosfer, aransa bile güç bulunurdu. Bundan ötürü buraya sık sık uğramasını, uzun saatlerini orada geçirmesini doğal karşılamalı. Yine buradaki komşuları içinde Sokolskiler, kültürleri, görgüleri, raffinement'ları ile onun kültür ve incelik düzeyine çok uyan dostlardı. O tarihte daha ne Aliye Berger, ön cepheye bakan dört odalık atölyesine yerleşmiş, ne de Bedri Rahmi daha sonra İstanbul boheminin en sıcak odaklarından birini teşkil eden lokaline geçmişti. Bedri'nin atölyesi o sıralarda yine Tünel'de, Narmanlı Yurdu'ndan üç dört sokak uzaklıkta bir yerde idi.

Bohemler Odası

Ahmet Hamdi'nin Narmanlı Yurdu'ndaki odası, sofası, hatta mutfağı, üstüste derbederce yığılı kitaplarla dolu idi. Evin pek temiz olduğu iddia edilemezdi. Ahmet Hamdi'nin o zamanki ziyaretçileri içinde Zeki Faik İzer, Zühtü Müridoğlu ve eşi, Dr. Fikret Ürgüp ilk hatırladıklarım. Çoğu üniversiteden genç asistanlar ve öğrenciler de üstadın kültüründen ve sohbetinden kâm almak için bu dağınıklığın içine girmeyi göze alırlardı.

Ahmet Hamdi, buraya Ankara'daki mebusluk serüveni bittikten sonra tekrar üniversiteye döndüğü sıralarda geçmişti. Sonra buradan çıktı Tavuk Uçmaz'da bir yer tuttu. Cihangir'in altındaki bu nefis manzaralı yokuş, onu daha çok adından ötürü çekerdi. Benim o zaman Moda'da oturduğum (Posbıyık Sokak) gibi bu (Tavuk Uçmaz Sokak) da onca, Türk halk mizahının sokak adlaşmış simgeleriydi.

Narmanlı Yurdu, asıl Ahmet Hamdi oradan çıktıktan sonra bir bohemler odağı oldu. Aliye ve bütün avenesi, Bedri ve bütün talebeleri, ahbapları, burayı yol geçen hanına döndürdüler. Sabahattin Eyuboğlu'nun, Mehmet Ali ve Adalet Cimcoz'un ve dolayısıyla Galatasaray'daki Maya'nın müdavimlerinin bir ayağı hep buradaydı. Artık çifter çifter kapıcıları, bahçıvanları, artık ortadaki çiçek tarhları ve artık Misbah o güzelim antikacı dükkanı yok olmuştu. Narmanlı Yurdu'nun 1934'ten bu yana orada oturmuş eski kiracıları ya ölmüş, ya da dairelerini terk edip başka yerlere gitmişlerdi.

Artık Aliye'nin, Bedri Rahmi'nin atölyelerinde -ki Ahmet Hamdi'nin eski dairesi idi- olmuş sanatçılarla henüz çiçeği burnunda çıraklar ve hevesliler, samimi sanat hayranları ya da ukalâ snoplar, sigara ve pipo tütünlerinin buğusun-

da, dünyanın sanat, politika, ekonomi ve sosyal konularını çözümleyen (!) coşkulu tartışmalarla belki boş, ama kendileri için hoş, yoğun ve mutlu saatler geçiriyorlardı.

Ahmet Hamdi döneminden sonraki Bedri Rahmi dönemi de çok gerilerde kaldı artık. Bugün de yolum sık sık oradan geçer.

Eskilerin yinelene yinelene havı atmış bir sözü vardır:

"Bâki kalan bu kubbede bir hoş sadâ" imiş derler.

Oradan her geçişte benim de dudaklarıma bu yavan mısra yapışır nedense.

Hey gidi günler hey. Geri gelmeyecek günler.

Acıdığım hangisidir bilemem! O dolu günler mi? Dünyayı bırakıp giden dostlar mı? Yoksa gençliğim mi?

Belki hepsi birdendir.

(*Milliyet Sanat*, sayı 14, 15 Aralık 1980, s. 26-28).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ÇAĞ ve TOPLUM HİCVİ: SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Gürsel Aytaç

"Bursa'da Zaman" şâiri ve *Huzur* romanının yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar, XX. Yüzyıl Avrupa edebiyatının ortak problemi sayılan "zaman" kavramıyla, hem konu hem de anlatım tekniği bakımından ilgilendiğini göstermiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961) adlı romanda modern çağın, insanı saate tutsak eden yaşama temposu başta olmak üzere toplum mekanizmasının çeşitli unsurlarını hicivci bir bakış açısından ele alır.

"Modern Romanın Kurguları" (Strukturen des modernen Romans) başlıklı bir karşılaştırmalı edebiyat araştırmasında Theodore Ziolkowski[1], modern Batı romanının beş ana konusundan biri olarak *"zaman"* kavramını tesbit ediyor. Edebiyat ve kültür tarihi bu açıdan incelendiğinde görülüyor ki XVII. Yüzyıla kadar insan varlığı, Tanrı'nın ebedî düzeni içinde sarsılmazlığını korurken zaman kavramında âdeta bir hiyerarşi vardı: İnsanın ölümlülüğüyle başlayıp Tanrı'nın ölümsüzlüğüne doğru yükselen bir hiyerarşi. İnsanî zamanla ilahî zaman arasında herhangi bir çelişki söz konusu değildi, çünkü *"ölümsüzlük"*, bütün insanların ulaşmak istediği en son "değer"di. *"Öznel zaman" (subjektive Zeit)* üzerinde durulmuyordu. Descartes'in *"cogito, ergo sum"* (düşünüyorum, o halde varım) düsturundan sonra insan bilincindeki inkılâp, zamanda tutarlı bir ardardalıktan uzaklaşıp *"öznel zaman"* anlayışını ön plâna çıkardı.

Faulkner, James Joyce, Rilke, Kafka, Thomas Mann ve Döblin'de nesnel saatle öznel saat arasındaki uyumsuzluk probleminin çeşitli imajlarla dile getirilişi bir rastlantı olmasa gerek.

---

1 Theodore Ziolkowski, *Strukturen des modernen Romans*, München, 1972.

Hayat temposunun belirgin değişikliğiyle birdenbire büyük önem kazanan zaman kavramı, zaman ölçme âleti saati yalnız edebiyatta değil, resim sanatında da işlek bir motif düzeyine yükseltmiştir. Salvador Dali'nin sürrealist manzaralarında yer alan "yumuşak saat"lerini çoğumuz biliriz. Toplum hayatının zaman düzenini; iş, bilim ve günlük ilişkiler dünyasının zaman düzenini sembolize eden saat, XX. Yüzyıl edebiyatında ilgi çekici bir şekilde karşımıza çıkıyor: Ya bozulmuş, ya kırılmış, ya eksik ya da arka plâna atılmış hâliyle. Kafka ve Joyce'da insanın *"iç saati"* dış dünyanın "resmî saatiyle" hiç uyuşmaz. Thomas Mann, ünlü romanı *"Zauberberg"* (1924)'de kahramanı Hans Castorp'a üç haftalığına geldiği halde yedi yıl kalacağı sanatoryumda saatini yatağının başucundaki konsoldan düşürtüp kırdırır. Çünkü kendisi için yeni ve dışa kapalı *(hermetik)* bir dünya olan Zauberberg sanatoryumunda resmî saate gerek duymayacaktır. Keza *"Berlin Alexanderplatz"* (1929) romanında Döblin, kahramanı Franz Bieberkopf'u hapishane dönüşü eski, yıpranmış saatiyle günlerce uğraştırır. Faulkner'in *The Sound and the Fury* (1929)'sinde Dilsey'in saatinde akrep ve yelkovandan yalnızca biri mevcuttur ve çok ağır işler. Ve nihayet Alman sembolistlerinden Rilke, biçim ve teknik açısından XX. Yüzyılın çığır açıcı romanı sayılan *Die Aufzeichnungen des Malte Lauritz Brigge* (1910) adlı romanında bir *"zaman enstitüsü"*'nden söz eder. Roman kahramanı, St.Petersburg'daki bir otel komşusunu, Nicolaj Kusmitsch adındaki bir küçük memurun ilgi çekici tasavvurunu hatırlar: Alelade bir Pazar günü bu şahıs, elli yıl daha ömrü olsa, bunun kaç gün, kaç saat ve kaç dakika daha yaşayacağı anlamına geldiğini hesaplamaya koyulur. Sonra bunun muazzam bir sermaye olduğunu ve nasıl harcanması gerektiğini, nasıl tutumlu olunabileceğini düşünürken farkeder ki, para konusundaki terimler bu alanda da uygun düşüyor. O zaman bir *"zaman bankası" (Zeitbank)* olması gerektiğine inanır. Şehrin adres fihristini karıştırmaya başlar ve böyle bir banka ya da bir *"İmparatorluk Zaman Enstitüsü"* (Kaiserliches Zeitinstitut) arar. Tasarruflarını değerlendirmede kendisinin danışmak istediği bir kurumdur bu. *"Zaman"* gibi soyut bir kavramı, "maliyecilik", "bankacılık" alanında kelimelerle somutlaştırma deneyi, sembolist bir yazar olan Rilke'nin yaratıcılık kurallarına uygun düşüyordu.

XX. Yüzyıl Avrupa romanına bir-iki çizgiyle değindikten sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu çağdaş ortak konuyu Türk romanına nasıl getirdiğine bakalım.

Romanın başlığı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü,* zaman kavramına ilişkin fantastik (hayal gücü ürünü) bir buluş. Roman dokusu içinde hem *"saat"*, türlü bakış açıları ve benzetmelerle *"odak motif"* niteliğinde, hem de *"saatleri ayarlama"* düşüncesi bir *"Leitmotiv"* gibi baştan sona varlığını sürdürüyor. Öte yandan "saatleri ayarlama" işi için bir enstitünün kurulması, çalışması, uyandırdığı ilgi, varlığını koruması, geniş anlamda bir toplum hicvi oluşturuyor.

Dört bölümlü, 371 sayfalık bu roman, birinci şahıs anlatımla yazılmış. Bölümlerin başlıkları şöyle: *"Büyük Ümitler"*, *"Küçük Hakikatler"*, *"Sabaha Doğru"* ve *"Her Mevsimin Bir Sonu Vardır"*. Her bölüm farklı sayıda ve numaralanmış alt bölümlere ayrılıyor. Romanın anlatıcı kişisi, Hayri İrdal adında sıradan bir adam. Hayatını kaleme alışını şöyle açıklıyor:

"Hayır, hâtıralarımı yazmaktan kastım, kendimi anlatmak değildir. Sadece şahidi olduğum birtakım vakaların unutulmamasına yardım etmektir. Bir de üç hafta evvel toprağa gömdüğümüz aziz insanı anlatmak ve anmak."[2]

Hayri İrdal'ın hayatını bir anda değiştiren ve onda, unutulmaması gerektiği için yazma hevesi uyandıran ilgi çeken insan Halit Ayarcı'dır. Onun, hayatındaki önemini roman kahramanı şöyle özetliyor:

"Kendi kendime, yatağımda uzun zaman düşümdüm. Hayri İrdal dedim, çok şey gördün, geçirdin. Yaşın ancak altmış olduğu halde birkaç insanın ömrünü birden yaşadın. Sefaletin, bir köşeye atılmış olmanın her türlü acısını tattın. İkbalin merdivenlerinden çevik ve çâlak çıktın. Hiçbir zaman ve hiçbir kuvvetin halledemeyeceği meselelerin halloldu. Bütün bunlar hep Halit Ayarcı'nın sayesinde oldu. Seni mezbeleden o çekip çıkarttı. Hayatın için, düşüncen ve rahatın için hakiki düşman olan her şeyi ve herkesi o sana dost yaptı. Etrafında sade çirkinlik, fakirlik, sefalet gören bir adam iken birdenbire insana lâyık birtakım asil zevk ve saadetlerin bulunduğunu duydun ve insan ruhunun asilliğini anladın." (s. 13).

Hayri İrdal'la Halit Ayarcı'yı bir araya getiren motif, saat merakıdır. Hayri İrdal, asıl hayatının dayısından sünnet hediyesi olarak aldığı saatle başladığını söylüyor. Saat merakı, saat zevki konusunda Türk toplumunun özel bir durumu olduğunu ileri sürüyor:

"Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi." (s. 26).

Romanda dikkatimizi çeken çeşitli saat tasvirleri var. Saat âdeta ailenin, evin, sahibinin yaşama biçimini, hayat düzeyini, zevkini, kısacası dünyasını aksettiren bir sembol. Meselâ Hayri İrdal'ın baba ocağındaki saatin hikâyesi, bir çeşit aile geçmişinden ilgi çekici bir kesit. Dedenin, yaptırmaya niyetlendiği bir

---

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1961 (Metindeki alıntılar eserin bu basımından verilmiştir).

cami için düşünüp satın aldığı bir saat, dileği gerçekleşmeyince oğluna kalmış, ama "çalıntı" olduğu hakkında konu komşu arasında dedikoduya sebep olmuştur. Aile içinde bu saatin yeri; önemi hakkında şunları öğreniyoruz:

"Halbuki güzel saatti. Kendi hâlinde, hiç kimsenin işine karışmadan, kervanını kaybetmiş bir mekkâre gibi başı boş, dalgın dalgın yürüyüşü vardı. Hangi takvimle hareket eder, hangi senenin peşinde koşar, neleri beklemek için birdenbire günlerce durur, sonra ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle hangi gizli bir mühim vakayı birdenbire ilân ederdi? Bunu hiç bilmezdik. Çünkü bu bağımsız saat ne ayar, ne ıslah ve tamir kabul ederdi. O başını almış giden, insanlardan tecerrüt hâlinde yaşayan hususi bir zamandı.

(.....) Annem onun bu ihtiyarî hallerini hiç iyiye yormazdı. Ona göre bu saat ya bir evliya idi, yahut da onu iyi saatte olsunlar çarpmıştı. Bilhassa İbrahim Bey'in vefat ettiği gece, belki birdenbire en derin sesiyle vurmaya başlamasından sonra bu korku hepimizin içine yerleşti." (s. 29).

Hayri İrdal, sünnet hediyesi saati, nasıl işlediğini öğrenmek için parçalarına ayırdığını, bununla "zihnî hayatının birkaç merhaleyi birden atladığını" (s. 31) yazıyor.

"Bu tecrübeden elimde iki şey kaldı. Her gördüğüm saati çözmek ve içine bakmak hevesi, bir de saatten gayri şeye alâkasızlık." (s. 31).

Ortaokuldan sonra Nuri Efendi'nin "muvakkithanesi"nde çalışmaya başlayan Hayri İrdal, ustasından saate insana davranır gibi davranmayı öğrenir. Ustasını bir saat doktoruna benzetir, hattâ bir teolog, bir filozof gibi konuşturur:

"Zaten saatle insanı birbirinden pek ayırmazdı. Sık sık 'Cenab-ı Hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer icat etti.' derdi. Bu fikri çok defa şöyle tamamlardı: 'İnsan saatin arkasını bırakmamalıdır. Nasıl ki Allah insanı bırakırsa her şey mahvolur.' Saat hakkındaki düşünceleri bazan daha da derinleşirdi: 'Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki zaman ve mekân, insanla mevcuttur." (s. 33).

Roman kahramanı, kişiliğinin oluşumunda iki kişinin payı olduğunu söyler: Nuri Efendi ve Halit Ayarcı.

"Birisini çok gençken, insanlara ve hayata gözlerim henüz açıldığı sırada tanıdım. Öbürü her şeyden ümit kestiğim; hattâ ömür defterimi tamamlamış sandığım bir zamanda karşıma çıktı. Fakat bu ayrı meziyette, ayrı zihniyette insanlar bütün zaman ayrılıklarının üstünden hayatımda bir daha ayrılmamak şartıyla birleştiler. Ben onların bir muhasalasıyım." (s. 36).

Nuri Efendi'nin ilgi çekici bir tutumu, zaman konusundaki rahatlığıdır:

"Nuri Efendi bana fazla iş vermez, verdiği işin de behemal yapılmasını istemezdi. Aceleye lüzum yoktu. O, zamanın sahibi idi. Ona istediği gibi tasarruf eder, yanındakilere de az çok bu hakkı tanırdı" (s. 37).

Roman kahramanını çocukluk-ilk gençlik yıllarına yön veren, kendisine örnek aldığı ustanın bu rahatlığında yazar, bir önceki kuşağın hayat temposunu duygusal bir yaklaşımla dile getirirken, Halit Ayarcı'nın saatleri ayarlama enstitüsünde çağın "dakik olmak" zorunluluğunu sembolik ve hicivci bir üslûpla işliyor.

Hayri İrdal'ın ikinci karısı, sinema modasının en hararetli olduğu yılların yarattığı ruh hastası tiplerden biridir. Kendini film kahramanları ya da sinema artistleriyle özdeşleştiren ve sık sık kişilik değiştiren karısını Hayri İrdal iyimserlikle anlatıyor:

"Bununla beraber işin eğlenceli, hattâ faydalı tarafları da vardı. Karım, dediğim gibi sinema ile tatmin oluyordu. Vakıa Adolf Menjou gibi en aşağı yüz otuz kat elbisem olduğu için artık düğmelerim dikilmiyordu. Fakat ceketimin dirsek yerlerinin çıktığını da pek farketmiyordu. Gördüğü filmlerdeki her şey bizimdi, şatolar, elmaslar, bahçeler, asil, kibar dostlar..." (s. 150).

Romanın bu figürü, 50'li yılların sinema tutkusuna kapılmış toplum kesitini hicivci perspektiften canlandıran kişisidir. Eserin ilk iki bölümü, kahramanın çeşitli işlerde çalıştığı, bir çeşit sefalet denebilecek hayatının dönüm noktasına kadarki safhalarına ayrılmıştır. Halit Ayarcı'yı tanıyıncaya kadar geçirdiği hayat tecrübelerinden edindiği şudur:

"İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir. Bizi öldürecek belki yüzlerce hastalık, yüzlerce vaziyet vardır. Fakat başkasının yerini hiçbiri alamaz" (s. 177).

Kahramanın Halit Ayarcı'yla dostluk kurması, bir saat tamiri vesilesiyle olur:

"- İki aydır işlemiyor. Baba yâdigârı... Onun için çok severim. Nesi var acaba? diye tekrarlıyordu.

- Hata, dedim. Hem de büyük hata... Elbette işlemez. Kordonsuz saat, yularsız hayvan, nikâhsız kadın gibidir. Saatini seven evvelâ bir kordonla kendisine bağlar" (s. 188).

Hayri İrdal'ın saat sevgisini, ona inanmış bir kişi olduğunu konuşmaları ilerledikçe anlayan Halit Ayarcı, onu yanına alıp daha önce saati tamir ederken yedek parçayla bozan ilk tamircisine, ordan da yemeğe götürür. Yolda meydan saatlerine baktıklarında Hayri İrdal herkesin tesbit ettiği şu gerçeği söyler:

"- Bilir misiniz ki şehrin hiçbir saati birbirini tutmaz. İsterseniz Eminönü'ndekine, sonra da Karaköy'dekine bir bakalım..." (s. 194).

Daha sonra saatçi dükkânına gittiklerinde saat konusunda ustasının özdeyişlerinin en etkililerini konuşmaları arasına serpiştirir. Meselâ:

"...bu saatler nazik âletlerdir; böyle tartaklanmağa gelmez; bakın şunun arkasına, bu fabrika işi değil, el işi... Sanki ustadan ustaya mektup, ama belli ki size yazılmamış..." (s. 195).

Yemek sırasında ilerleyen sohbette de Halit Ayarcı ile Hayri İrdal; ortak konuları olan saat merakı sayesinde iyice dost olurlar. Ayarcı, bir filozof keşfettiğine inanır:

"Olur şey değil... diyordu. Böyle bir adam, aramızda bulunsun... Monşer, bu tam filozof, hem de muhtaç olduğumuz filozof... Zaman felsefesi... Anladınız mı? Zaman, yani çalışma felsefesi... Siz de filozofsunuz Hayri Bey, hem hakiki bir filozofsunuz! diyordu" (s. 216).

Roman kahramanı bu olayın hayatındaki rolünü şöyle anlatıyor:

"Elbette böyle bir adamla karşılaşma, göz göze gelme bir uğur, bir saadetti. Elbette insana bu yüzden birtakım iyilikler gelecekti. Nitekim öyle oldu. O geceden sonra hattâ o gece içinde hemen hemen hayatımın mahreki ve mânası değişti.

Bu evvelâ üzerimden bahsettiğim ağırlığın kalkmasıyla başladı. Sonra yavaş yavaş mantığım değişti. Hattâ dünyaya bakışım, eşyayı görüşüm, insanları anlayışım değişti" (s. 214).

Hayri İrdal'ın ailesini anlatırken kızının, karısının, baldızlarının dertlerinden söz etmesi sırasında Ayarcı bütün şikâyet konularını akla gelmedik iyi yanlarından ele alarak âdeta birer fazilet, birer kabiliyet keşfeder. Meselâ Hayri İrdal'ın "sesi çirkin, sonra kabiliyetsiz, ...Sonra cahil. Daha İsfahanla Mahuru, Rastla Acemaşiranı, birbirinden ayıramıyor." (s. 219) dediği, ses sanatçısı olmak isteyen baldızını orijinal bulur. Müzik ve ses sanatçısı konusunda aralarında geçen konuşma, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, günün müzik kalitesine yönelttiği ince bir hiciv örneğidir:

"Şimdi artık o klasik devirde değiliz. İsfahan'la acemaşiranı birbirinden ayırmak kimsenin aklından geçmez. Siz bana söyleyin, kimi taklit ediyor?

- Meşhurların hemen hepsini... Fakat hepsini aynı sesle, aynı makamdan, aynı şekilde söylüyor.

- Demek son derecede şahsi! Mesele halloldu. Orijinal ve yeni... Dikkat edin, yeni diyorum. En büyük harflerle yeni! Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur. Halk musikisi mi, alaturka mı? Yoksa alafrangaya kaçan halk musikisi mi, yahut halk musikisine kaçan alafranga mı?" (s. 220).

Daha ilk tanıştıkları akşam aralarında kurulan dostluk bağı, Ayarcı'nın önemli kararıyla iş arkadaşlığına dönüşür:

"Bakın Hayri Bey, ben karar verdim, beraber çalışacağız bundan sonra... Onun için anlaşmamız lâzım. Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir" (s. 221).

Romanın 3. ve 4. bölümleri boyunca üzerinde durulacak ve hicivci bir tutumla işlenecek olan işte bu dünya görüşüdür: Pragmatizm. Hayri İrdal'ın deyişiyle Ayarcı ona "dürbünün bakılacak yerini göstermişti" (s. 223). Değişik bir perspektiftir söz konusu olan. Herşeyi değerlendirilecek bir yanını bularak faydalı bir hale sokmak esasına dayanan bu tutumun romanda çeşitli örnekleri sergileniyor. Halit Ayarcı, bu tutumuyla toplumda "başarılı insan"dır. Hayri İrdal'ın baldızını "ses sanatçısı" olarak bir yere yerleştirir. Sonra "Saatleri ayarlama enstitüsü"nün çekirdeği olan küçük daireyi açarlar. Bu enstitünün açılışı, gelişmesi, çalışma havası, memurları, reklamları, her şeyi bürokrasinin hicivci anlatımla gözler önüne serilmesidir. Meselâ dairelere alınan memurların öncelikle hısım akrabadan seçilmesi, kadın memurların işyerinde örgü örmesi şu tabloyla karşımıza çıkarılıyor:

"Halit Ayarcı'nın akrabasından olduğunu bildiğim kalem şefimiz Nermin Hanım beni görür görmez kırk yıllık ahbap gibi sevindi. İş için elindeki örgüyü bile bırakmıştı. Nermin Hanım'ın daha o gün ya örgü ördüğünü, yahut konuştuğunu öğrendim. Daha doğrusu daima konuşur, yalnız kalınca örerdi" (s. 224).

Alınan prensip kararı gereğince kadroların akrabalara tahsisini işleyen pasajlar sayıca çok, ama her birinde ayrı motifler, ayrı bakış açıları var:

"Zehra enstitüde pek az kaldı. O ayar istasyonlarında çalışmayı tercih etmişti. Ve o sayede evlendi. Ve tabii evlenir evlenmez kocasını yelkovan şubesi şefi ve mütehassısı yaptık. Damadımı da dışarda bırakacak değildim ya! Küçük baldızım, Zehra'dan boş kalan yere tayin edilmişti. Onu da enstitümüzde iş arayan tavsiyesiz bir genç, müesseseye girmek için başka çare kalmadığını anlayınca, hemen o gün istedi" (s. 254).

Bütün eksiklikleri tamamlayıp donatıldıktan sonra enstitünün ilk işi, zaman ve saatle ilgili özdeyişleri toplamak, biner adet basmak ve şehre dağıtmaktır. Çoğunluk Hayri İrdal'ın eski ustası Nuri Efendi'ye ait bu sözler, slogancılığın modern toplumdaki etki gücünden yararlanarak enstitüye ilk "uğraş" olur:

" 'Maden kendiliğinden ayar kabul etmez', 'Ayar saniyenin peşinde koşmaktır'. Bazan bunlara Halit Ayarcı'nın kendi buluşları da karışıyor ve onlar daha mânalı oluyordu: 'Müşterek zaman müşterek iştir', 'Hakiki insan zaman şuurudur', 'Refahın yolu sağlam bir zaman anlayışından geçer' gibi şeylerdi bunlar.

(.....) Böylece hiç işi olmayan enstitümüz yavaş yavaş kendi varlığının etrafında bir yığın iş peydahlamış oldu" (s. 226).

Belediye başkanının yardımcılarıyla birlikte enstitüyü ziyaret edişi ve yapacak işi olmayan, sırf hısım akrabaya işyeri halinde ayakta tutulan enstitünün, müteşebbis Halit Ayarcı'nın sunuş biçimiyle nasıl ciddi bir etki bıraktığı ve varlığını garanti ettiği güzel bir hiciv örneklerinden biridir:

"Tekrar bizim odaya geçtik. Belediye reisi boş klasörlere, kılıfları içinde uyuyan yazı makinelerine ve büyük siyah defterlere bir müddet baktı. Duvarda sloganları okudu:

- Ayar saniyenin peşinde koşmaktır... Mühim söz bu Halit Bey!...

- Tahmin ederim efendim...

Halit Bey hiç de mütevazı değildi. Mamafih belediye reisine, Nuri Efendi'nin adını söylemeden, eski saatçilerimiz tarafından bu cins birçok sözlerin söylendiğini ve bu adamların cemiyet ve çalışma işlerini çok iyi bildiklerini, enstitümüzün gayelerinden birinin de bu ustaları halkımıza tanıtmak olduğunu anlattı.

- Neşriyat büromuzun vazifesi bu olacak..." (s. 233-234).

Kadroların "gerekliliği", "ihtisas dalları", "koordinasyon meselesi" hep belediye başkanının ziyareti sırasında kararlaştırılarak enstitünün resmiyeti temellendirilir. Belediye başkanının bazı "ciddî" kuşkuları vardır: "Bu kadar mütehassısı nereden bulacaksınız?" Ayarcı, "Personelimizi kendimiz yetiştireceğiz" gibi idealist bir cevap bulur. Personel seçimi konusundaki tereddüdü de şöyle giderilir:

"Halit Bey bir el işaretiyle bu vehimlere son verdi:

- Biz bu meseleyi hallettik. Müessesemize tam referansı olmayan, iyi tanımadığımız kimse giremez. Bunun için de prensibimiz gayet sağlam. Memurlarımızın yarısı, kendi akraba ve yakınlarımız olacak. Yarısı da dışardan güvendiğimiz yüksek insanların tavsiyeleri. Böylelikle her nevi dedikoduyu önlemiş olacağız... Herkes kefaleti umumiye altında çalışacak.

Belediye reisi bunu çok beğendi." (s. 239).

Bir kuruluşu işlevi açısından eleştirmek, herşeyden önce ona gerek var mı sorusunu yöneltmek geleneğinin oluşmadığını, bir kere kurulmuşsa artık yaşama hakkını garanti ettiği inancıyla onu eş dost, hısım akraba için ekmek kapısı olarak kullanma alışkanlığını hicveden Ahmet Hamdi Tanpınar, bu kuruluşların işleyişiyle de ilgili ilgi çekici tablolar vererek hiciv alanını gittikçe genişletiyor. Bunlardan biri meselâ istatistik düzenlenmesi. Roman kahramanı bu konudaki acemiliğinin de üç dört gün içinde Ayarcı tarafından giderildiğini anlatıyor. Ayarcı, renklerin seçiminde sekreteri Nermin Hanım'dan yardım gördükten sonra renkli sütunlardan oluşan hazır bir tabloyla gelir ve sıra ile her renkli sütuna bir meslek adı koymaya başlar. Söz konusu grafik, saat ayarında mesleklere göre bir tesbittir:

"- Aman beyefendi, dedim, bu tam tersi olmuyor mu? Yani evvelâ incelemeler yapılır, rakamlar, yani neticeler elde edilir. Sonra onların ifadesi olan kolonlar tanzim edilir. Hiç olmazsa benim bildiğim böyle...

Halit Ayarcı ilk defa görüyormuş gibi yüzüme baktı:

- Eski usul, dedi, eski ve mânasız. Müthiş zaman yer. Sonra hiçbir neticeye götürmez. Böylesi daha doğrudur. Yanılma ihtimali bunda azalır. Çünkü kontrole imkân vermez." (s. 243).

Roman kahramanı Halit Ayarcı'nın kişiliğinde doğrudan doğruya "başarılı insan"ı bulur. Onun yanında "yetişmek"te kararlıdır:

"Bütün mesele burada idi. Halit Bey rahat insandı. Bu para meselesi filân değildi. Alelâde kendine güvenme hissi de değildi. Daha başka bir şeydi. Hayatla, herhangi bir şeyle oynar gibi oynuyordu. Onu tanıdığımdan beri ister istemez hep onun verdiği çerçeveler içinde düşündüğümü, hattâ onu taklit ederek yaşadığımı bir daha anladım." (s. 256).

Başarıya götüren mekanizmayı Hayri İrdal çok geçmeden kavramıştır. Ustasını sevindiren ve onu keşfetmiş olmasıyla gururlandıran "buluşları" birbirini kovalar. Bunlardan biri gezici ayar istasyonları oluşturmak, personelini bayanlardan seçmek, onlara üniforma giydirmek, müşteriye hitap tarzını belirlemektir:

"Yani bir nevi otomatizm... Asrımızın asıl büyük zaafı ve kudreti. İçten içe hazırlanan aydınlık ve düzenli yeni Ortaçağ'ın temeli ve belkemiği. Haklısınız Hayri Bey... Hayri Bey siz bir dâhisiniz. Öyle bir şey buldunuz ki... Tam çalar saat gibi konuşup susacak insanlar, değil mi? Plâk insan... Harika!" (s. 251).

Halit Ayarcı ile Hayri İrdal arasındaki ilişki romanın yine bir başka hiciv alanını oluşturuyor: Menejerlik müessesesi. Halit Ayarcı, bir kabiliyet keşfetmiş, onu topluma göstermek, kanıtlamak ve yüzde yüz ilerletmekte kararlı bir menejer tipidir. Çoğu zaman "emri vaki" hedefler koyar. Hayri İrdal'ın ufak tefek itirazlarından sonra bu hedefe doğru ilerleyeceğinden emindir. Meselâ ilk tanıştıkları sırada ondan hikâyesini dinlediği saatçi ustasını kafasında bir zaman filozofuna dönüştürür ve beklenmedik bir anda belediye başkanına Hayri İrdal'ın "Ahmet Zamanî Efendi" üzerine bir etüd hazırlamakta olduğunu söyler. Bu bir görevlendirmedir, İrdal için bir hedef olacaktır:

"- Ahmet Zamanî Efendi mi? Hiç işitmedim...

- Onyedinci asrın meşhur âlimlerinden... Dördüncü Ahmet devri adamı. Tam klâsik devrimizde...

- Ne yapmış bu adam?

- Devrinin en büyük saatçisi... Hattâ Graham'dan evvel rabia hesaplarını bulmuş diyorlar. Hayri Bey doğrudan doğruya onun mektebinden gelen bir zatın talebesidir. Muvakkit Nuri Efendinin..." (s. 263).

Romanda hiciv konularından biri de basın. Saatleri ayarlama enstitüsünün yankıları. *"Bu kadar mühim iddialı bir müessesenin bu cinsten bir iş adamına verilmesi"ne* şaşan yazıların yanısıra Hayri İrdal'ın öz geçmişi de konu ediliyor:

"Ertesi hafta gazetelerden birinde dünyanın en garip başlıklı makalelerinden biri vardı. 'Hayri İrdal'ın çıraklık seneleri' diye başlayan bu yazıda benim üç yaşımdan itibaren saat ve zamanla meşgul olduğum anlatılıyordu" (s. 272).

Menejer Halit Ayarcı'nın bu gelişimleri değerlendirişi, konuya başka bir yönden bakıp başka hiciv odakları keşfetmesidir yazarın:

"Voltaire'e veya Faust'a benziyorsanız kabahat benim mi? Yahut benzetiyorlarsa... Onlar da bizim bir şeylerimiz olmasını istiyorlar. Elli senede bir medeniyete bütün tarihiyle yetişmek kolay mı? İşin içine elbette biraz mübalâğa girecek! Nasıl filân romancımızı Balzac'a, öbürünü Zola'ya benzettilerse, sizi de başkalarına pekâlâ benzetirler" (s. 273).

Hayri İrdal'ın sinema dünyasıyla yaşayan hayalci karısının da peşine düşen gazeteciler onunla kocası hakkında bir röportaj yaparlar. Gerçeğe hiç uymayan bir Hayri İrdal imajı veren bu yazıdan sonra Ayarcı, bu kadında da büyük bir "kabiliyet" keşfeder ve bir gazete çıkarmak, yönetimini de ona vermek için hemen harekete geçer. Söz konusu röportajın verdiği yanlış imajın dışında başka özellikleri de vardır:

"Hakikaten röportajdaki resimlerin birçoğu benim değildi. Beni at üstünde gösteren resim aşikâr şekilde İngiliz manzarasının ortasında idi. Kütüphanem diye tanıtılan yeri bütün ömrümde görmemiştim, göremezdim. Saat koleksiyonum hayalimden bile geçemezdi" (s. 284).

Roman kahramanı, menejerinin görevlendirilişiyle "Şeyh Zamanî'nin Hayatı ve Eserleri" adlı kitabını hazırlar ve yayınlar. 17. Yüzyıla yerleştirdiği bu hayal ürünü biyografinin uyandırdığı yankı yine bir toplum hicvi tablosudur:

"...hakikaten büyük bir teveccühle karşılandı. Halit Ayarcı'nın bir çırpıda bulduğu bu mühim şahsiyet etraftan derhal kabul edildi. Pek az insan Graham hesaplarının bundan iki yüz sene evvel ve bilhassa aramızda yaşamış bir adam tarafından bulunup bulunamayacağını düşünüyordu. Esasen Halit Ayarcı'nın ısrarıyla ecdadın riyazî bilgilere olan merakı üzerinde o kadar geniş tafsilât vermiştim ki Ahmet Zamanî'nin keşfi, kendiliğinden herhangi bir hesap ameliyesinin en tabiî neticesi oluyordu" (s. 296).

Romanda başka vesilelerle gözler önüne serilen "İspiritizma Cemiyetleri"nin bu "eser"e tepkisi de ilginçtir:

"İkincisi, eski İspiritizma Cemiyetindeki bazı dostların bir ay geceli gündüzlü bir uğraşmadan sonra Ahmet Zamanî'nin ruhunu çağırmaya ve onunla konuşmaya muvaffak olmalarıydı. Bu konuşmada Ahmet Zamanî Efendi de kitabımın bâzı yerlerine itiraz etmişti. Ezcümle peltek ve kekeme olmayı reddediyor, nisbet ve tarikatı hakkında daha geniş malûmat veriyordu. Gazeteler bunu da yazarak işi biraz daha alevlendirdiler. Asıl garibi bu mülâkatın merhum tarafından bana bir teşekkürle bitmesiydi" (s. 298-299).

Tanpınar, hicvin abartma boyutlarını sonsuza götürmeyi denemiyor. Hakikati savunan insanların az da olsa var olduğunu sezdiren bir belirtiye yer veriyor:

"Yazık ki etrafın gösterdiği çok dostça ilgiyi birkaç âlim taslağı bozmaya kalktı. Böyle bir insanın mevcut olmadığını, kitabımın baştan aşağı uydurma olduğunu söylemek küstahlığında bulundular" (s. 298).

Kuruluşların varlıklarını sürdürebilmek için modern toplumda "yenilik" ve "buluşlar"la çalışması, aktüalitelerini korumaları gerektiğine saatleri ayarlama enstitüsünün çalışma tarzı ilginç bir örnektir. Bu "enstitünün" birbiri ardına gerçekleştirdiği "atılımlar" ayrıntılarıyla işlendikten sonra bir ara şöyle özetleniyor:

"Üç gün sonra ikramiyesiyle, piyangosuyla, zamlarıyla, tenzilâtıyla nakit ceza usulümüz bütün bir sistem oluşmuştu. Halit Ayarcı benim keşfimi tam Hollywood metodiyle ilân etti. Birkaç hafta içinde Ahmet Zamanî Efendi'yi herkes unutmuştu. Saatleri ayarlama enstitüsü ilk kuruluş anlarında dahi erişemediği bir teveccüh ve muhabbet kazandı. Bunun arkasından Saat Sevenler Cemiyeti vasıtasıyla tesis ettiğimiz köyler için saat ayar ekipleri geldi. Zaten saat ayar istasyonlarımız çoğalmıştı. Şehir bizimdi. Bir yığın genç kız ve erkek, sırtlarında Samiye Hanım'ın icadı üniformalar, yakalarında rozetlerimiz, gidip geliyorlar, umumi hayata neşe katıyorlardı" (s. 304).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü bir toplum hicvi olmakla sınırlandırmak istemiyor. Hicvettiği bürokrasinin yalnız bizim toplumun problemi olmadığını, "evrensel" olduğunu saklamıyor:

"Bu asra birçok ad verilebilir. Fakat o her şeyden evvel bürokrasi asrıdır. Spingler'den Kayserling'e kadar bütün filozoflar bürokrasiden bahsederler. Ben hattâ derim ki, bürokrasinin asıl kemal çağı, istiklâl devri, bu devirdir. Bunu anlayan adam mühim adamdır. Ben mutlak bir müessese kuruyorum. Fonksiyonunu kendisi tayin edecek bir cihaz... Bundan mükemmel ne olabilir?.. (s. 271).

Romanın son bölümü enstitünün yan kuruluşu "Saat Sevenler Cemiyeti" aracılığıyla Türkiye sınırları dışına yayılmasını işliyor. Altı Güney Amerika şehrinde kurulan bu "cemiyetlerin" İstanbul'daki "Saat Sevenler"le bağıntı kurmasından sonra:

"Saatleri Ayarlama Enstitüsünün esbabı mucibe lâyihasiyle nizamnamesini istediler. Bunu uzak ve yakın şarkta, bazı Avrupa memleketlerindeki hareketler takip etti. Böylece iki buçuk sene içinde yurt dışında otuzdan fazla Saat Sevenler Cemiyeti ve üç enstitü kurulmuş bulundu. İşin garibi, enstitünün kurulmasını kabul etmeyen memleketlerde bu hususta efkârı umumiyeye sarih sebep gösterilerek izahat verilmesiydi. Filhakika hemen hepsi 'sanayi hayatı kâfi derecede gelişmiş olduğu için böyle bir müesseseye ihtiyacımız yoktur' diyorlardı" (s. 345).

Çağdaş toplumlarda saatin odaklaştığı hayat temposunda "saat ayarı", toplum içinde yaşayan insanların birbiriyle ilişkilerinde koordine çalışmalarının ilk şartıdır. Çağın gereği olan bu "nesnel zaman"ın dakik ve tutarlı ölçümü işini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hicivci tutumla ve bürokrasiyle içiçe işlemesi onun "iç zaman"a değer veren romantik ruhlu sanatçılığıyla açıklanabilir. Ama bu çerçeve içinde hicvettiği toplumsal ve evrensel, daha doğrusu çağdaş zaaflar, onun aynı zamanda eleştirici, dolayısıyla akılcı-gözlemci yanının da güçlü olduğunu kanıtlar.

(*Millî Kültür,* C. III, sayı 5, Ekim 1981, s. 7-13).

AHMET HAMDİ TANPINAR: ROMANCI KİŞİLİĞİ ve GEÇMİŞLE HESAPLAŞMASI

Konur Ertop

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ozan, deneme yazarı, edebiyat tarihçisi, düşünür yanları öykü ve roman yazarı kişiliğini beslemiştir. Gerçekte onun ürün verdiği bütün dallarda karşılıklı etkiler söz konusudur: Denemesinde şiirinin, edebiyat tarihinde denemeci kimliğinin, romanında düşünür yönünün büyük payı yardır.

Öykülerinde insanı konu edinirken bilinçaltı serüvenini, düşler evrenini geniş biçimde işleyen Tanpınar'ın romanlarındaki kahramanları da sık sık zengin çağrışımlı düşler görürler. Bu nokta onun öykü ve romanlarını şiirlerine bağlamaktadır. Öykülerin ve romanların tarihimizi, uygarlık değişimimizi konu edinişi ise bu türlerdeki ürünlerini yapıtının bütünüyle birleştirmektedir. Tanpınar yaşamımıza tarihin taşıdığı sorunlar üzerinde en geniş biçimde durmuş yazarlarımızdandır. Eski uygarlığımızın nitelikleri, Batılılaşma sürecimiz, çağdaş uygarlığımızı kurabilecek öğelerin araştırılması onun hemen bütün yapıtlarının temelini oluşturmuştur. Birbirini tamamlayan, ortak kahramanlar çevresinde gelişen üç romanı *(Mahur Beste - Sahnenin Dışındakiler - Huzur)* Kırım Savaşı'ndan II. Dünya Savaşı'nın çıkışına kadar gelen süre içinde uygarlık değişmesi bunalımını ele alır, geçmişi ve "şimdi"yi türlü yönlerden karşılaştırır, çözüm ve yargılar getirir. Toplu yapıtından gelen sonuç onun şu sözlerinde özetlenmiş sayılabilir: "Teklif ettiğim şey ne türbedarlık, ne de mazi hırdavatçılığıdır. Bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilmek, onun içinden büyümek, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve Batılı anlayışla Batılı ustaları severek eser vermektir."

Mahur Beste romanının kahramanlarından İsmail Molla da yazarın görüşleriyle bütünleşecek biçimde, "Ben Doğuya bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim, bu memleketin hayatına bağlıyım. (...) Bizi yapan bu hayattır. Bütün özellikleri-

miz oradan gelir. Bu ise kitapta okuduklarımız gibi bir kere için olup bitivermiş şeylerden değildir, daima değişen, değiştikçe bizi de değiştiren bir şeydir. (...) Din, inanç, hepsi hayatta şekil alıyor, değişiyor. (...) O (bizim hayatımız) değişir. Değiştikçe de yaratır. Arkasında kendisini yapan kuvvetle o duruyor. (...) Ne kadar değişirsek değişelim, yapacağımız her yeni şeyde bu memleketin kendisinden gelen bir damga olacaktır. Onu doğuracak olan bu anadır." diye konuşur.

"SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ"

Tarihi, eski uygarlığımızı, değişimini, değişmeyle yeni bileşimin özelliklerini Tanpınar'ın öykü ve romanları canlı gözlemlerle ve zengin bir kahramanlar kadrosu aracılığıyla konu edinir. Bu yapıtlar arasında konuya en yoğun biçimde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, roman tekniği bakımından da türün bizdeki gelişimi içinde önemli bir yer tutmaktadır. Gerçeği alışılmış şemaların dışına taşarak irdeleme bakımından Oğuz Atay'ın, günümüzde Nazlı Eray'ın sanatlarıyla *SAE* romanının akrabalığı bulunduğu kesindir.

SAE'de tarihsel, kültürel toplumsal eleştiri boyutları Tanpınar'ın sanatında önemli yeri olan iki öğeyle daha birleşmektedir. Bu öğeler için yazar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup"unda, "Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman anlayışının önemli bir yeri vardır. (...) Rüya sorunları beni Freud'a ve psikanalistlere de götürdü." demiştir. *Mahur Beste* romanını tamamlayan "Behçet Bey'e Mektup"ta da "Freud ile Bergson'un paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiler." denmektedir. *SAE* romanı ise Bergson'un zaman felsefesi ile psikanalizciliğe, Tanpınar'ın başka yapıtlarını beslemiş bu iki kaynağa yergili eleştiriler getirmektedir. Aynı davranış değişimi tarihe bakış için de ileri sürülmektedir. Bu noktaya Prof. M. Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* yapıtında şöyle değinilmiştir: "Tanpınar'ın gençliğinde Yahya Kemal'in etkisiyle benimsediği, uzun yıllar güzel yanlarını birleştirerek muhayyilesinde yeniden kurduğu ve özellikle düzyazılarında geliştirdiği estetik tarih görüşünde daha sonra bazı sarsıntılar olur. Osmanlı tarihinin etkileri, bugüne kadar gelen eski; gülünç ve 'dekadan' yanları üzerinde daha fazla ısrar eder ve günlük olayların sıkıntılarını daha kuvvetle duymaya başlar. *SAE* romanında bu görüş değişikliği kuvvetle duyulur Bu esere hem eski uygarlık şeklini hem şimdiyi kapsayan ironik bir davranış biçimi, hattâ bir abeslik duygusu egemendir. Geçmişe bakış yönünden '*Beş Şehir*' ile *SAE*'nin geçmişle ilgili sayfaları arasında tam bir çelişki vardır."

ELEŞTİRİ TEZGÂHINA YATIRILAN BÜROKRASİ

Tanpınar'ın tarihe başka yapıtlarında ve *SAE*'de ayrı biçimlerde baktığını ileri sürmek bizce doğru olmayacaktır. Çünkü o yukarıdaki alıntıda sözü edilen

Beş Şehir'de bile kalıplaşmış, gelenekçi, tutucu bir davranış içinde olmadığı açıktır. Bu yapıtın önsözünde geçmişteki dünyamız ve uygarlığımız için şöyle denmektedir: "Şimdi onu, kimliğimizde gittikçe büyüyen bir boşluk gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de, bir vicdan azabı gibi konuşuyor.

Yalnız ulus ve toplumların değil, kişiliğin de asıl anlam ve kimliğini, çekirdeğini tarihsellik denen şeyin yaptığı düşünülürse, bu iç didişme hiç de yadırganmaz. Geçmiş daima vardır. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz."

SAE, yazarın gündeminde her zaman yer tutmuş bu hesaplaşmanın ürünlerinden biridir.

Romanın *Yeni İstanbul* Gazetesi'nde tefrikası başlarken Azra Erhat yazarla bir konuşma yapmış, roman kahramanı Hayri İrdal için Tanpınar şöyle demiştir: "Şehir saatlerinin birbirini tutmaması yüzünden vapuru kaçırdığım bir günde Kadıköy iskelesinin saati altında birdenbire onunla karşılaştım ve bir daha beni terketmedi."

Hayri İrdal, romana adım veren enstitünün on yıl müdür yardımcılığını yapmıştır. Şehir saatleri birbirini tutmadığı için kurulan bu ayar enstitüsü, "Ayar saniyenin peşinde koşmaktır", "Müşterek zaman müşterek iştir", "Hakiki insan zaman şuurudur", "Refahın yolu sağlam bir zaman anlayışından geçer" gibi sloganları yayar. Saatleri doğru olmayanlara bir videolu parasal ceza sistemi uygular. Ayar istasyonlarına sahiptir. Bir Saatleme Bankası, çalışanları için Saat Evleri vardır. Uluslararası saatsevenler kurultayları düzenler. Bütün bu sistemin kanmaya ve kandırmaya dayanan boşa dönmüş bir çark olduğu on yıl sonra anlaşılacak, fakat kuruluşun lağvedildiği emrini enstitüde çalışan 300'e yakın kişinin görev alacağı "daimi tasfiye komisyonu"nun kuruluşu izleyecek ve boşuna dönen çark, devinimini sürdürecektir. Romanın bütünü içinde ancak yüzde kırk yer tutan bu enstitü serüveni romanın eleştiri kapsamına çağdaş "bürokrasi"yi de eklemektedir. Yüzyılımızın bir bürokrasi yüzyılı olduğu vurgulanmakta, "Spingler'den Kayserling'e kadar bütün filozofların" söz konusu ettiği bürokrasi, tarih ve uygarlık değişimi sorunlarıyla birlikte eleştiri tezgâhına yatırılmaktadır.

SAE'nin eleştiri tonu fanteziyle, gerçekdışıyla birleşmektedir. Bir anı kitabı olarak dile getirilmiş olayların kahramanı Hayri İrdal bir süre akıl hastası olarak gözlem altında tutulmuştur, ama anlattıkları kendi açısından tutarlıdır. Anlatılanların saçmalığı ise bize açıklandığı kadarıyla, içinde yaşanan olayların, ilişkilerin çarpıklıklarından, şaşırtıcılıklarından gelmektedir.

GERÇEKDIŞINA UZANAN YERGİ

Romanın yüzde altmışını oluşturan bölüm, İrdal'ın enstitü kurulmadan önceki yaşamıyla ilgilidir. Böylece II. Abdülhamit döneminden 1945'lere kadar uzanan bir döneme ait olaylar ve kişiler, özellikle geçmişteki dünyamız, tarihimiz, eski kültürümüz ele alınmış olmaktadır. Bütün bunlar bize yaşanmış gerçekler diye sunulmaktadır. Ancak, kahramanın dediği gibi "Her insanın hayatında hiçbir muhayyilenin icat edemeyeceği kadar aksaklık vardır." Bu aksaklıklar üstüste gelince inanılmaz bir tablo oluşmakta, roman gerçekdışına uzanan bir yergi niteliği kazanmaktadır.

Hayri İrdal, geçen yüzyılın sonlarında Edirnekapı'da Mihrimah Camii'nin yanında bir evde doğmuştur, bir kayyumun çocuğudur. Babasının dedesi Takribi Ahmet Efendinin yaptırmaya hazırlandığı camiyle ilgili eşya arasında yer alan ayaklı bir saat kahramanın serüvenini hazırlamış ve kişiliğini belirlemiştir. Onun çocukluğunu ve ilk gençliğini kuşatan çevre eski kültürümüzün tutarsızlıklarını, bozukluklarını, saçmalıklarını gözler önüne serer. İrdal bu çevrenin insanları için "Onların rüyaları içinde yaşadım... Mizaçlarını benimsedim." demektedir. Bu insanların içinde yaşadığı olayları ise "Bunlar o cins şeylerdir ki, ne hakikatini, ne de gülünç tarafını bugünün insanı anlayamaz" diye tanımlamaktadır. "Şehzade Camii'nin biraz aşağısında, Burmalımescit taraflarında aşı boyalı, cephesi bitmek tükenmek bilmeyen bir konakta atlı arabalı muhteşem bir hayat süren Tunusluzade Abdüsselam Bey" bu kahramanlardan biridir. Abdülhamit döneminde hafiye damadının kendisi için, onun da damadı için verdiği jurnallar dönemin portresinde bir yanı oluşturur. "Vefa ile Küçükpazar arasında, bir yokuşun üzerinde Lûtfullah" topluluğun başka bir üyesidir. "Aklı ortadan kaldırmadan gerçeğe ermenin imkânsızlığını" söyleyen Lûtfullah yazarın "Kerkük Hatıraları"nda sözünü ettiği uşakları Seyyid Abdullah'la, Cemalettin Efganî'den alınma çizgilere sahiptir. Tılsımlı Andronikos hazinelerinin peşinde olan Lûtfullah'a karşılık "Vezneciler'de bir eczane işleten Aristidi Efendi kimya yoluyla cıvadan altın yapma işine kaptırmıştır kendini. Yalan, masal, düş bütün bu grubu yaşamın ve gerçeğin dışına itmiştir. Hayri İrdal'ın, yanında çırak olarak çalıştığı saat tamircisi yarı evliya muvakkit Nuri Efendi geçmişin arı-duru bir yanını yansıtır ama o da yaşamın içinde eylemli yer alacak güçte değildir.

İmparatorluk dönemine ait dünyanın sergilendiği bölümde İstanbul'un türbeleri, yatırları, geçmişin eski tıp, cefir, ilm-i menafiyül-âzâ, ilm-i havas, ilm-i huruf gibi akıldışı bilgileri sıralanır.

Hayri İrdal, "sırf yalan olduğu için kendiliğinden bana güzel görünüyordu" dediği tiyatro dünyası içinde de kısa bir süre yer alır. Ama onun asıl canlı gözlemleri "bazen bütün günü geçirdiğini" söylediği Edirnekapı veya Şehzadebaşı kahveleriyle ilgilidir. Romancının kendisi Mütareke yıllarında bazıları Sultanah-

met ve Nuruosmaniye'de bulunan bu tür kahvelerde uzun süreler bulunmuştur. *SAE*'de kahve insanları anlatılırken, buralarda yaşayan aydınlarımızın davranışları, düşünceleri sergilenip eleştirilmiştir. Üç saat süren Hazret-i Ali Cengi hikâyesinin sahibi meşhur tarih üstadı, yıllardan sonra bakan koltuğuna oturacak kahve müşterisi; Mükrimin Halil Yinanç, Hasan Âli Yücel gibi gerçek kişilere dayanan portreler oluştururlar. Bu kahvelerde toplananlar "topluluk halinde rüya görmektedirler." Hayri İrdal, onların arasında geçirdiği yılları, "Ne kadar ciddi başlarsa başlasın burada her iş en beklenmedik sonuçlarla biterdi. Bu kahvenin bir adım ötesinde yüzde yüz gibi bakılan bir hesap, burada birdenbire en hafif ihtimal biçimine girer, bir yığın gidip gelmeden sonra talihin bir alayı olurdu. Hülâsa bu abes denen şeyin bataklığı idi. Ve ben boynuma kadar ona gömülmüştüm." diye anlatır.

TEDİRGİNLİĞE BOĞULMUŞ AYDIN TİPİ

Abdüsselam Beyin yetiştirdiği aydınlık yürekli Emine'yle evlenen fakat yaşlı adamın artık yoksullaşmış konağından ayrılamayan Hayri İrdal, onun ölümünden sonra varolmayan bir mirasın hesabını vermek zorunda kalır ve şerbetçibaşı elmasından sözeden bir yalanı dolayısıyla Adli Tıp'ta gözetim altına alınır. Burada karşılaştığı Doktor Ramiz; Viyana'da okumuş, yurda dönünce hakettiği yere getirilemediği sanısıyla tedirginliğe boğulmuş bir aydın tipidir. Psikanalizi "hayat muammasının biricik anahtarı" saymaktadır. "Bu mucizeli kaldıraçla bütün memlekete eksen değiştirtecek bir mevki ve imkân yakalamaya çalışmaktadır. İrdal'ın onun aracılığıyla girip muhasibi olduğu İspirtizmacılar Kulübü müdürlüğünü yaptığı Psikanaliz Cemiyeti bir yönüyle Freudculuğun yarı aydınlar tarafından değerlendirilişini, hattâ öğretinin kendisini eleştirir. Öte yandan da böyle bir "kolektif yalan"la vakit geçirip avunan çevreleri alaya alır. Romanın kahramanı bu çevreler için "böyle dernekler daha çok beraberce yalan söyleyip beraberce aldanıp hoşça vakit geçirmek isteyenlerin işidir." der.

İrpirtizmacılar Kulübü'nün İrdal'a tanıttığı insanların (Nevzat Hanımefendi'ye tutkun Cemal Bey, Cemal Bey'e tutkun medyum Sabriye Hanım, Matmazel Afroditi) serüvenleri karmaşık sevgi cinayetlerine yol açar: Zeynep Hanım Nevzat Hanıma tutkun kocası tarafından öldürülmüştür. Cemal Bey, Zeynep Hanımın kocası Tayfur Bey tarafından öldürülür. Kulüp üyelerinden Pakize'yle evlenen Hayri İrdal, yaşamını "sinemanın yalnız terbiye değil, tatmin de ettiği bir insanla" birleştirmiş olur. İlk eşi Emine'nin ölümünden sonra ailesine ses sanatçısı olma sevdasında bir büyük baldızla güzellik kraliçesi olma hevesinde bir küçük baldız da girmiştir. Ama yaşamını değiştirecek olan Saatleri Ayarlama Enstitüsünün kurucusu Halit Ayarcı'dır. Saat onarımında usta olan, eski kültürün zaman felsefesine şöyle böyle yakınlığı bulunan Hayri İrdal, "Hepimiz Halit Ayarcı'nın elinde bir kukla gibiydik. O bizi istediği noktaya getiriyor ve ora-

da bırakıyordu." diyecektir. Halit Ayarcı, Ayarlama Enstitüsü'nü kurar ve İrdal'la birlikte bütün bir toplumu bir yalanın arkasına yerleştirir. On yıl süren serüven, enstitü çalışanları için yapılacak konutlar dolayısıyla büyüsünü yitiriverir. Enstitü binasının yapımında alabildiğine genişletilen fantezi enstitü çalışanlarının kendi oturacakları evlerin yapımına uygulanmak istenince itirazlarla karşılanır. "Yeniliği kendilerine ucu dokunmamak şartıyla seviyorlardı... Fakat hayatlarında emniyetli ve sağlam olmayı tercih ediyorlardı. Kendi menfaatleri ortaya konunca birdenbire dönmüşlerdi." Yeniliğin, dönüşümün, devrimin gerçekleşme süreciyle ilgili sayılabilecek bu eleştiri "Bir insan, iki türlü düşünür mü? İki türlü mantık bir kafada bulunur mu?" sorusunu getirir. Halit Ayarcı, "Bir yerde aldandım... Nerde?" diye düşünmektedir. İntiharı da düşündürecek bir otomobil kazası yaşamını ve romanın bize anlattığı serüveni sona erdirir.

SAE'de zaman, geçmiş, tarih konularında türlü eleştirilerle karşılaşırız. Dr. Ramiz'e göre "tarih günün emrindedir." Ona göre geçmişten yakınmamız geçmişi değiştirmek istememiz, "baba kompleksi"yle açıklanabilir, "Şu Etilere, Frikyalılara bilmem ne kavimlerine muhabbetimiz nedir? Baba kompleksinden başka bir şey mi?" Romanda sık sık "eskileri çok az bildiğimizden" yakınılır. Fakat Ayarcı'nın desteklediği, İrdal'ın kaleme aldığı tarih çalışması apaçık bir yalandan başka bir şey değildir.

"Saatçilerin pîri Şeyh Ahmet Zamani Hazretleri'nin hayatını ve keşiflerini" anlatan bu inceleme tarihi araştıran, onu yeniden kurmak isteyen araştırmalara yönelmiş bir yergidir. Tanpınar'ın *Huzur* romanında Mümtaz Şeyh Galip'in yaşamıyla ilgili bir roman için kitaplıkları dolaşır, incelemeler yapar; Yaz Yağmuru öyküsünün kahramanı Sabri de XVII.yy'ı konu edinen bir roman için araştırmalarını sürdürmektedir. Hayri İrdal'ın tutumu onlardan bütün bütüne ayrılır. O, bir yalanı ispatlamak için bir geçmiş yaratmıştır. Roman kahramanlarından birinin söylediği "Herkesin ayrı bir gerçeği vardı. Ve herkes zemin ve zamana göre onu yavaş yavaş yeniden yaratıyordu" sözü, geçmişi değerlendirmedeki tutum içinde geçerli olmuştur.

Halit Ayarcı uygarlık değişiminin yarattığı bunalım karşısında "Elli yılda bir medeniyete bütün tarihiyle erişmek kolay mı?" diye konuşur. Eski uygarlığın çöküş döneminin boş inançları, insan ilişkilerinin bozuklukları ve boşa çıkan umutları "üstüste devrimler yapmış, türlü zümreleri ve nesilleri geride bırakarak doludizgin ilerlemiş" toplumda da tekrarlanacaktır: "Politikadaki hürriyet, bir yığın hürriyetsizliğin anahtarı veya ardına kadar açık duran kapısıdır."; "Siyasal inançlar ise çok defa şu ya da bu nedenle gizlenilen şeylerdir. Hiç kimse ortada o kadar kanun yaptırımı varken elbette durduğu yerde, 'Benim düşüncem şudur' diye bağırmaz."

Hayri İrdal "Doğdum doğalı herkes bana dürbünün ters tarafından bakmayı teklif ediyordu" diye yakınır. Bir yerde de şu itirafta bulunur: "Yalana alışmış-

tım. Hayatım denen bu kalp akçeyi başka türlü süremezdim. İnsanlar benim böyle olmamı istemişlerdi."

SAE'nin iki baskısında da yer almayan ve Turan Alptekin'in *Bir Kültür, Bir İnsan* (1975) kitabında yer alan "Halit Ayarcı'dan Doktor Ramiz'e" başlıklı mektup biçimindeki yazı İrdal'ın "yalan"ının niteliğini acaba açıklayabilecek midir? T. Alptekin bu yazı için "romanın yayınlandığı günlerde, Hamdi Bey, ya söyleyeceği son sözün bitmeyişinden ya da esere bir reklam zemini hazırlamak amacıyla mektubu yazdırmış, fakat sonra yayımlamaktan vazgeçmiştir" diyor. Mektuptan daha önce Tahir Alangu da söz etmiştir fakat ilk yayımlayan T. Alptekin'dir. Yarım kalan *Mahur Beste* romanını da böyle bir mektupla sonlandıran Tanpınar'ın *SAE* için Halit Ayarcı'nın ağzından kaleme aldığı mektuptan İrdal'ın bir "paranoyak" olduğunu öğreniyoruz. Ayarcı Vefa Lisesi'nden arkadaşı İrdal'la Ankara'da yeniden beraber olmuştur; o sıralarda kendisi bankada, Dr. Ramiz Numune Hastanesi'nde, İrdal da Baro'da çalışmaktadır. Ayarcı, arkadaşı İrdal için "realitenin acılığından, insicamsızlığından ve hayata hâkim abesten (saçma) o kadar güzel intikam alan bu acaip zekâ..." demektedir. Dr. Ramiz'in kliniğinde yıllarca tedavi gördükten sonra yaşamı son bulan İrdal, *SAE* adlı bir yapıtın müsveddelerini bırakmıştır arkasında. Ayarcı'nın bu müsveddelerle ilgili yargısı şöyledir: "Hayri'nin zekâsında ve konuşmasında daima spektaküler bir taraf vardı... Gönderdiğin müsveddelerin o konuşmalara benzemesini, realiteyle öyle sarmaş dolaş yürümesini, abes bir masallaştırmaya düşmeden hayattan intikam almasını ben de çok isterdim.

Bu muhayyel hatıraların asıl hızının, ifrata ve kendisine çevrilmiş bir tür kötüye kullanma duyusu olduğu muhakkak."

Hayri İrdal'ın hastalığı toplumun onun anlattıklarına yansıyan hastalıklarından daha ağır değildir. Tanpınar'ın eleştirisi Ayarcı'nın özlemine uygun biçimde gerçeklerle sarmaş dolaş yürümüş, abes bir masallaştırmaya düşmeden geçmişi ve günceli dile getirmiştir. İfrata ve toplumumuza çevrilmiş hiçbir kötüye kullanma duygusundan hız almamıştır. Ama geçmişle hesaplaşmış, onun ölmeye yargılı yönlerini, "hâl"in de yaşama gücü taşımayan aksaklıklarını cesaretle sergilemiştir.

(*Milliyet Sanat*, sayı 40, 15 Ocak 1982, s. 19-21).

HUZUR'DA AYDIN TİPİ

Sevim Kantarcıoğlu

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* adlı romanda, yıkılan koca bir imparatorluğun, muhteşem bir geçmişin enkazı üzerine inşa edilen son Türk devletinin maddî ve manevî değerlerin sorumluluğunu yüklenecek olan yeni Türk aydın tipini yaratmıştır. Romanın özü, "hal'in arz ettiği sefalet ve çözülmüş bir kültürün değerler anarşisi içinde bile ihtişamını koruyan bu geçmişin büyüsünden kurtulabilen Mümtaz'ın ruhi büyüme sürecidir." Bu süreç içinde Mümtaz "geçmiş şuurunu" 'tarih şuuruna' dönüştürecek, yani asırlar boyu büyük bir medeniyete hayat kaynağı olan geleneğe akılcı ve eleştirici bir tavır geliştirebilecek, onu çağın şuuru ve tecrübenin hamurunda yoğurup yenileyecektir. Kısaca bir topluma hüviyetini kazandıran değerlerin şekilce değişik özde yaşamasını sağlayabilecek yeni bir senteze ulaşacaktır. Yeni Türk devletinin kültür krizine çözüm getirecek olan yeni aydın Mümtaz, kendisini dünyadaki medeniyet halkalarını oluşturan kültürlerin aydınlarından daha sorumlu bir mevkide bulmaktadır, çünkü yeni Türk toplumu kendisine yeni bir hedef çizmiştir. Doğu medeniyet dairesinde asırlar boyu geliştirdiği değer yargılarını batı medeniyet dairesini oluşturan özle yenileyecek ve Tanpınar'ın dediği gibi, kendi kültüründe geçikmiş de olsa, bir Rönesans yaratacaktır; hem millî, hem evrensel olan sentezi, harsı oluşturacaktır.

Tanpınar, *Huzur*'da, Mümtaz'ın ruhî gelişim sürecini, çağdaş bir felsefe olan Yaratıcı Evrim Teorisine ve Bergson'un "durée" kavramına uygun olan "şuur akışı" tekniğiyle vermekle, eserinde öz ve biçim örgüsündeki tekliği sağlamış ve ona organik bir bütünlük kazandırmıştır. Kültürde evrim, 'geçmiş'in "harfin potasında eritilerek sebep ve netice zincirinin dışında oluşturulan sentezlerde gerçekleştiğine göre, Mümtaz'ın tarih şuuru da, hem "geçmiş'"i çok iyi bilmesiyle, hem de onun sağlam köklerine yeni gövdeler aşılayarak sebep-netice determinizmini aşmasıyla mümkün olabilecektir. Bu bakımdan Mümtaz'ın ruhî gelişim

sürecindeki sentez yapma alanlarını (epiphany), yani dikine sıçramaları çalışmak, Tanpınar'ın eserinde sunduğu değerler hiyerarşisini veya perspektifini ortaya çıkarmak demektir.

Tanpınar'ın *Huzur*'u, hem psikolojik bir roman, hem de bir iki romanıdır. Yazar eserinde hem baş karakteri Mümtaz'ın herhangi bir birey olmasını, hem de bütün Türk aydınlarının temsilcisi olmasını sağlamış, yani bir tip de yaratmıştır. *Huzur*, otobiyografik bir roman olduğu halde otobiyografi değildir. Çünkü eserin bütünlüğünü içindeki mantık dokusuna zarar vermeksizin, yazarın dünya görüşünü ve sosyal gerçeğini bir bütün içinde sunulabilen hayal gücü sağlamaktadır. Mümtaz'ın fizikî varlığının şuuruna varışından evrensel sevgiye yücelişine kadar yaşadığı şuur patlamalarının, ulaştığı sentezlerin, anlam ve önemini anlayabilmek için, eserde yazarın kullandığı kinaye mesafesini dikkatle takip etmek gerekmektedir. Yani Mümtaz'ın başlangıçta oldukça dar olup gittikçe genişleyen görüş açılarıyla, roman dünyasındaki mutlak görüş açısının arasındaki mesafeyi gözden kaçırmamak gerekmektedir. *Huzur*'da bu kinaye mesafesini takip etmek çok zordur. Çünkü Tanpınar da, Mümtaz gibi, geçmişin ihtişam ve büyüsüne kapılmakta ve okuyucu da kendisini bu şiir dünyasının akışına kolayca terk edivermektedir. Tefsirde romanın perspektifine sadık kalmanın tek yolu, Mümtaz'la Tanpınar'ın görüş açılarının çakıştığı anları kaçırmamakla mümkündür. Aslında Tanpınar, bu otobiyografik eserde kendi görüş açısını temsil edebilecek bir tip daha yaratmıştır. Bu da, eski kuvayi milliyecilerden tarih öğretmeni İhsan Bey'dir. Yazar, eserdeki fikir atmosferini yaratmak için kullandığı fon karaktere (background characters) görüş açılarını ifade etme fırsatını verdiği anlarda, kendi normlarını da İhsan'a ifade ettirerek okuyucuya yine kendi tercihlerinin objektif bir şekilde verebilmektedir.

İhsan, tip olarak, hem Türk aydınının, hem Türk toplumunda norm olan aile babasının, hem de yüklendiği büyük mesuliyetleri yiğitçe taşımasını bilen, yeni Türkiye'nin geleceğini emanet edeceği gençleri yetiştirmeyi şeref bilen Türk öğretmeninin sembolüdür. Gerçek ve sembolik anlamda, hemen hemen çoğu yetim olan Türk gençlerinin onun gösterdiği ışıklı yolda ruh ve beden potansiyellerini en kısa zamanda gerçekleştirebilmeleri mümkündür. İşte hem gerçek hem de sembolik anlamda yetim olan Mümtaz'ın tek talihi, böyle yüce ruhlu bir insanın müridi olmasından ileri gelmektedir. O halde insan karakterini en belirgin çizgileriyle tanımak, Mümtaz'ın kendisini gerçekleştirme sürecini yanılmadan takip etmek için şarttır.

Batı medeniyetinden nasibini almış ve millî değerlerin özüyle onu birleştirebilmiş olan İhsan için evren, bir madde ve ruh sentezidir. Yine ruh ve beden sentezi olan kendi varlığının mucizevî bütünlüğünü Tanrı'nın varlığına delil olarak gören İhsan'a göre en büyük mutluluk, insanın ölüm şuuruna rağmen kendisini bilmesi, kendisine sadık kalması ve kendisiyle barışık yaşamasıdır.

İhsan'ın görüş açısından huzur, daha sonra Mümtaz'ın kabul edeceği gibi, hayata ölümün her şeyi yerli yerine yerleştiren görüş açısından, yani iman seviyesinden bakmakla mümkündür. Kendi ruhunda ruh ve beden hiyerarşisini kurmuş, reddetmeyen inancını ve yüksek şuurunu karar ve seçimlerinin kaynağı yapmış olan İhsan, kendi vicdanında inandığı sistemin bir örneğini yaratabildiği için hür iradeli bir kişidir. İhsan bu konudaki fikirlerini şöyle ifade ediyor:

"İnsan için asıl saadet bu. ... Sonunu bile bile ve o sona rağmen, kendisini idrak etmek. Kollarımı göğsümün üzerinde kavuşturuyorum. Adalelerimi yokluyorum. Basit bir şey. Fakat bütün ölüm çarkına rağmen kendimi ikrar ettim.

Varım, diyorum; fakat yarın olmayabilirim, yahut bir başkası, bir budala, bir bunak olabilirim... Fakat şu dakikada varım.. Varız anladın mı Mümtaz. Varlığını sevebiliyor musun? Uzviyetine dua edebiliyor musun?" (*Huzur*, s. 216-217).

Yine aynı konuda İhsan, Macide'nin "Varlık yalnız Allah'ın değil midir?" sorusuna verdiği cevapta maddî varlığını Tanrı'nın varlığına delil olarak gösteriyor:

"..ama biz de varız; belki biz var olduğumuz için o kuvvetle var" (*Huzur*, s. 217).

Kendisini, içinde doğduğu kültürün gerçek değerlerini hâlâ aramakta olan Mümtaz'ın "Biz neyiz?" (*Huzur*, s. 221) sorusuna, biz "Nevakârız. Bu mahur besteyiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz" (*Huzur*; s. 221) olarak cevap veren İhsan, kendi benliğinde ruh ve beden dengesini kurabildiği gibi, zamanla da "geçmişle hal" arasındaki mucizevî köprüyü kurabilmiş, 'geçmiş'in hal'de var olduğunu "hal"i inkâr etmeksizin kabul etmiş bir kişidir.

Tanpınar gibi, kültürü bir devamlılık içinde düşünen İhsan, değişme olgusunu yaşamanın şartı olarak görmektedir. Toplumda ekonomik çıkmazların aşılabilmesi için, o toplumun önce kendi hüviyetini bulması gerekmektedir. Hüviyetini arayan bir toplum ise, onu ancak geçmişin enkazı içinde bulabilecektir. O halde, yaşama gücü olan gelenek değeri çağın şuuru içinde yenilenmeli ve duygu hayatımızın bir parçası olarak dinamizm kazanmalıdır. Toplumca paylaşılan çağdaş bir perspektif içinde çağın değerleri kadar geçmişin değerleri de önemli ve anlamlıdır. Ancak böyle bir kültür zemini, bir toplumu ekonomik refaha götürebilecektir. İhsan'a göre, doğu-batı sentezini oluşturabilmek için, Türk aydınının önce reaksiyoner olmaktan, yani hem geçmişinin büyüsüne kapılıp zamanın gerçeklerini inkâr etmekten, hem de kendisini bilmeksizin anlayamayacağı batının hayranı olmaktan vazgeçmesi gerekmektedir. İhsan bu konuda şöyle diyor:

"Güçlük var. Fakat imkânsız değil. Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi,

Wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi Geothe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırçıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamaya çalışıyoruz." *(Huzur*, s. 228).

Bu büyük sentezi oluşturacak olan Türk aydınının, önce kendi benliğindeki bütünlüğü oluşturması, kalp ve dimağı, duygu ve düşünce birliğine sahip olması ve gerçeği görmesi gerekmektedir. Eylem adamı olmanın da şartı, duyguyu düşüncede ve düşünceyi de duyguda yaşamaktır. İhsan şöyle diyor:

"Şu tefsir yok mu, bir eserin üzerinde durmak ve onu sende yaşayan insan tecrübesine mal etmek; bir ona başlasak. İşte onu yapamıyoruz. Demin sevmek dedim, fakat sevmek de kâfi değil; daha öteye geçmek lâzım. Fikri ve duyguyu canlı bir şey gibi yaşamayı bilmiyoruz. Halbuki halkımız bunu istiyor." *(Huzur*, s. 228).

Gerçekçilik konusunda İhsan da Tanpınar gibi düşünmekte ve bütün ideolojileri tek bir hükmün üzerine inşa edilmiş, insanı nihilizme götüren fikir dizileri olarak görmektedir. Gerçeğe ise çok açık bir yaklaşımla varılabilir. İdealizm çağımızın geride, XIX. yüzyılın sonunda bıraktığı bir felsefedir. İhsan'a göre Türk aydını kendisini bu soyut ideolojilerden arındırıp gerçeği bütün benliğiyle kucaklamalı ve onu bütün boyutlarıyla görmelidir. Yarının Türkiyesini böyle gerçekçi aydınların kuracağını söyleyen İhsan gerçekçiliğini şöyle ifade ediyor: "Ben Türkiyeyim, Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana her şeye oradan, onun arasından bakmak isterim." *(Huzur*, s. 231).

İşte Mümtaz'ın hayatının en kritik gününü, yani 1938 yılının bir ağustos gününü onun şuur akışına çerçeve teşkil eden olaylarıyla birlikte yaşarken okuyucunun göz önünde bulundurması gereken Tanrı, insan, kültür, değişme ve gerçekçilik kavramları bunlardır. Çünkü okuyucu, yirmi dört saat içinde, Mümtaz'ın geçmişi 'hal'in potasında nasıl eritip onun yaratıcı bir geleceğe doğru uzanmasını sağladığını, yani büyüyüp gerçek bir aydın oluşunu ancak bu açıdan bakarsa açıkça anlayabilecektir. Tanpınar, eserin kusursuz mantık dokusunu oluştururken, bizi Mümtaz'ın şuur akışına terk ediyor ve onun hüviyetini belirten potansiyeller vurguluyor. Önce kendimizi, Mümtaz'ın şuur akışı içinde ana ve babasını bir hafta arayla kaybettiği Osmanlı İmparatorluğu'nun batılı devletler tarafından paylaşılıp istilâ edildiği günlerde buluyoruz. S'nin işgal edildiği gece öldürülen kocasını gömdükten sonra yavrusunun elini sımsıkı kavrayarak geleceğe doğru kararlı adımlarla yürüyen Türk anasından Mümtaz'ın ilk öğrendiği şey, kararlılık, sebat ve tahammüldür. Mümtaz'ın ömür boyu hatırladığı geçmişe ait sahnelerden biri şöyle ifade edilmektedir:

"Hafızasında gerisi gelmeyen birkaç hayal vardı. Bunlardan biri, annesinin yola çıkar çıkmaz değişmesiydi. Artık o, kocasının ölüsü üzerinde ağlayan, sız-

layan kadın değildi. Yola çıkmış, oğlunu ve kendisini kurtarmaya çalışan kadındı. Sessiz, sedasız, küçük kafileyi idare edenlerin dediklerini yapıyordu. Oğlunun elinden sıkı sıkı tutmuş, yürütüyordu. Mümtaz avuçlarında hâlâ bu kilitlenmenin, belki ölümün ötesine kadar sürecek kavrayışını duyardı." *(Huzur,* s.21).

Mümtaz'ın gelecekte şahsiyetini bulmasında çok büyük bir rol oynayan tecrübelerden birisi de, S'den kaçarken yolda kafileye karışan genç kızın kollarında geçirdiği gecedir. İlk gençlik çağının daha başlangıcında olan Mümtaz, sadece fizikî olan bir aşk tecrübesinde bile zaman ve mekân içinde bir çeşit sembolik ölüş ve dirilişlerin insanı varlığın bütünüyle birleştiren bir yönü olduğunu fark ediyor ve ayrıca kendi fizikî varlığının şuuruna eriyor. Ayrıca Mümtaz bu ruhî ölüş ve dirilişlerle babasının maddî yok oluşu arasında da bir ilişki kurmakta ve açık seçik anlayamasa da hayatın mutluluk ve keder, doğuş ve ölüş gibi birbirine zıt unsurlardan meydana geldiğini sezebilmektedir.

Tanpınar, Mümtaz'ın ruh halini şöyle tahlil etmektedir:

"Ve bu arzu en son haddine, şuurun kaybına vardığı insan ve etrafın âdeta birleştiği anda bütün o yorgunluk ve acıların harap ettiği beden birdenbire uykuya geçiyordu. Gariptir ki, uyku başlar başlamaz hep bir gece evvel bayıldığı zamanki rüyayı, babasını, büyük kesme billûr petrol lâmbasıyla görüyor fakat hayal kendisini ilk defa doyuran acıyla beraber geldiği için onu çok defa şiddetle uyandırıyor. O zaman içindeki acı, kucağında yattığı genç vücuttan bütün uzviyetini kaplayan hazla birleşiyor, garip çift mânâlı ve vücutlu bir şey oluyordu." *(Huzur,* s. 23).

Böylece sadece fizikî varlığının sırlarına açılan Mümtaz, ondaki suda hayat boyu arayacağı daha yüksek seviyedeki gerçeğin tomurcuklarını buluyor. Pek çok kişinin hiçbir şekilde ulaşamayacağı bu gerçeğin daha çok küçük yaşta Mümtaz tarafından öğrenilmesi gelecekte varılacak hedefler açısından çok olumlu bir başlangıçtır.

Fizikî varlığın farkına varan Mümtaz, bedeniyle olduğu gibi tabiatla da bütünleşebilme, o muazzam bütünün bir parçası olabilme potansiyeline de sahiptir. Eserin mensur şiir olan bir paragrafında Mümtaz'ın, annesiyle beraber kaçıp sığındığı B'de, tabiatın büyüsünde kaybolduğu bir an şöyle anlatılmaktadır:

"Çünkü gündüzleri, sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saatte birdenbire canlanırlar, birdenbire, kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki akışıyla konuşan bir yığın hayal varlık, Mümtaz'ın etrafını alırdı. Ve Mümtaz onların arasında küçük cüssesiyle, içinde genişleyen hayat idrakiyle bütün benliğini saran o acayip, kökü çok derinlerde, korkunun rüzgârında dağılmaya çalışırdı." *(Huzur,* s. 27).

Mümtaz'ın kendi gerçeğini aşarak sosyal gerçeklere, başkalarının dünyalarına sızabilme potansiyeli ise, ölüm döşeğindeki anasına yavrusunun geleceği hakkındaki gizli ıstırap ve endişelerini, bütün Anadolu kadınlarının ortak malı olan bir türkünün sözlerinde hissedişinde vardır. Bu ortak şuuru Tanpınar şu mısralarda yansıtmış:

Akşam oldu yakamadım gazımı
Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı,
Doya doya sevemedim kuzumu,
Ben ölürsem yavrum seni döverler.
(*Huzur*, s. 30)

Büyük bir sevme ve kendi dışında bir bütünle birleşme potansiyeline sahip olan Mümtaz içindeki sevgi filizini büyütecek ilk kadının, anasını yitirdikten sonra tabiattan kopmakta ve orkestra ve ona yabancılaşmaktadır. Kendisinin güneşin tabiatta kurduğu onun dağıttığı yaşama sevincinin ve dış dünyayla barışık yaşamasını daima sevgi bağı içinde görmekte, sevgisiz her varlığın kendi içinde parçalanıp, tabiat ve gerçekten kopuşunu Mümtaz'ın duygularında şöyle ifade ediyor:

"Bu güneş gözlerine batıyor, paylaşamadığı bir neşe onu rahatsız ediyordu. Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer." (*Huzur*, s. 32).

Amcaoğlu İhsan'ın bir baba figürü olarak hayatına girmesi bile Mümtaz'ın kendi içindeki bu parçalanma ve dış dünyadan kopuşunu tedavi edemez. İhsan'ın, Macide gibi "etrafındaki her şeye kendi saadet duygusunu geçiren" (*Huzur*, s. 34) bir kadınla evlenmesi, evi yuvaya dönüştürüp onun bireylerini güçlü bir sevgi bağı ile bütünleştirir. Mümtaz yeniden 'kendisini yeni bir hayatın içinde" (Huzur, s. 34) bulur ve bir bütüne ait olma duygusunu tadar.

Kalbini Macide'nin sevgisiyle, dimağını İhsan'ın aydınlık saçan fikirleriyle besleyen, Doğu ve Batı'nın en seçkin eserlerini öğrenerek yetişen Mümtaz, Nuran'la 4 Mayıs 1937'de tanıştığı zaman, Tanpınar'ın sözleriyle, "zihni aşka ve düşünceye" (*Huzur*, s. 36) açılmış, doktora tezini yeni tamamlamış genç bir bilim adamıdır. Nuran'ın "insana aydınlıktan ve arzudan biçilmiş libaslar giydiren' bakışıyla "altın bir tepside veya kadife bir yastıkta bir galibe uzatılan o eski kale anahtarları gibi" (*Huzur*, s. 79) bütün benliğini bir bakış ve tebessümle uzatışını kucaklamak için çoktan hazırdı. Daha Nuran'la karşılaştığı Ada vapurunda Nuran'ın bütün mevsimleri kendisinde toplamış olan kumral başını sever ve aşkı bütün kâinatın özü ve birleştirici gücü olarak her türlü ideolojinin üstünde görür. (*Huzur*, s. 78).

Ancak bu birleştirici güç, zaman zaman yoğun tefekkür anları, zaman zaman da olağanüstü hassas yapısının gerektirdiği çoşkulu anlar yaşayan Mümtaz'ın benliğinde ruh-beden, kalp-dimağ dengesini kurarak bütünleşmesini sağlayamaz ve bazen "Düşünüyorum, öyleyse varım", bazen de "Hissediyorum, öyleyse varım" diyen bir idealist olmasını engelleyemez. Her romantik şair gibi Mümtaz da, gerçeğin daha çok metafizik boyutlarını görmekte, onun zekâ ve mantığından ziyade duyguları ve hayal gücüyle yorumlamakta, kısaca gerçeği idealize etmektedir. O insanı tanrılaştırıp onu evrenin merkezi ve değerin kaynağı yapan romantik bir hümanisttir. Eserin başında Mümtaz insanı tanrılaştırmakta, insanın büyüklüğünü sözlü gelenekte yaşayan destanların yiğitlik ve kahramanlık kavramlarıyla açıklamaktadır. Nuran'la tanıştığı gün Ada'da arkadaşlarıyla ve İhsan'la buluşan Mümtaz bu konuda şöyle demektedir:

"Şâir olsaydım tek bir manzume yazardım. Büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcud olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler. Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et... Daima öleceğiz ve öldüreceğiz. Daima bir tehdit altında kalacağız. Ben trajedinin kendisini seviyorum. Asıl büyüklük ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesarette" *(Huzur,* s. 85).

Mümtaz'ın ölüme meydan okuyan hezeyan ve trajik coşkusuna İhsan'ın verdiği cevapta Tanpınar'ın bu konudaki görüşünü bulmaktayız. Yiğitlik ve cesaret, dövüşmek, ölmek ve öldürmek değildir. İhsan'ın gerçek yiğitliğinin aynası kurduğu medeniyettir. Savaşlarla bunu tahrip etmek, insanın geldiği ilkel başlangıca "gorile doğru" dönüşünden başka bir şey değildir *(Huzur,* s. 85).

Ruhi büyümesinin bu safhasında Mümtaz'ın geçmişe kaçıp hâlin sorumluluklarından kurtulmasını sağlayan "erüdisyonunu", Tanpınar "garip" bulmakta, bunu bilgiden ziyade "vaktiyle yaşanmış hayatların peşinde olmak" şeklinde ifade etmektedir *(Huzur,* s. 112).

Mümtaz'ın radikal bireyciliği, yani insana toplumun üstünde yer vermesi de, onun romantik idealizminin ve hayalciliğinin bir ifadesidir. Tanrılığı insanda bulan Mümtaz için hayatın gayesi, insanın sadece kendisine sadık kalarak kesif şekilde yaşaması ve kendi özündeki potansiyelleri gerçekleştirerek sonuçta kendisinde başlayıp kendisinde bitmesidir. Ruhi gelişiminin bu safhasında Mümtaz, insanın sosyal mecburiyetlerini göremediği gibi, sanatı ölüm karşısında duyulan endişe ve korkuya çare olarak görmektedir. Mümtaz bu konuda görüşlerini şöyle ifade ediyor:

"Herkesin bir talihi var. Ne bileyim ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum, yani, sanatı seviyorum. Belki o bizi ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor. Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor." (*Huzur*, s. 113).

Romantik şâir Mümtaz, sanatın insanı kendisiyle ve ölüm fikriyle barıştırdığına ve sanatçının kendi özüne sadık kalarak hayatın da özünü öğrendiğine inanmakla, bütün romantik şâirlerin işlediği hatayı işlemektedir. Tanpınar'ın Mümtaz ve onun gibi aydın olmaya namzet kişilerden beklediği şey, gerçek arayışında Mümtaz'ın bittiği noktada başlamaktır. Tanpınar'a göre kendi gerçeğini öğrenen insan, önce sadece sosyal gerçekleri öğrenmeye ve sosyal sorumluluklarını yüklenmeye hazırlanmış bir kişidir. Üstelik insanın büyüme süreci, sosyal ve rasyonel bir varlık olmakla da tamamlanmamaktadır. İnsanın hayata "ölümün terbiyesinden" bakabilmesi, doğruyu doğru olduğu için yapması ve ölümü yaşamanın şartı olarak evrendeki oluş sürecinin bir parçası olarak görebilmesi de gerekmektedir. Halbuki Mümtaz için ümitsizlik, 'ölümün şuuru'dur. (*Huzur*, s. 114).

Mümtaz, 'hal'den ziyade 'geçmiş'in büyüsünde yaşamakta zamanın gerçeklerinden ve kendi sorumluluklarından kaçmaktadır. Tanpınar, IV. Murat'ın gözdesi için yaptırdığı konakta sadelik ve ihtişamı yan yana bulan ve onun büyüsünden kendisini kurtaramayan Mümtaz'a sempati duymaktadır. Geçmişin ihtişamı belki bir ahlâk seviyesinde neler yaratmaya muktedir olduğumuzu göstermek açısından değerlidir. Fakat Mümtaz bu şiirli ve büyülü âlemden kurtulmak ve kendisini bekleyen gerçekleri görmek zorundadır. Tanpınar, Nuran'ın gerçekliğiyle Mümtaz'ın geçmiş tutkusunu karşılaştırmaktadır. Geçmişin İkbal'i olmak istemeyen Nuran şöyle diyor:

"..Hayır, istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandilli'de oturuyorum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir umutsuzluk içinde değilim ve bu aynalar beni korkutuyor." (*Huzur*, s. 116).

Tanpınar, Mümtaz'ın radikal bireyciliğine takındığı kinayeli tavıra rağmen, onun kendisi olmak ve önce kendi gerçeğini bilmek için gösterdiği ısrarı takdir etmektedir. Mümtaz'ın içine doğduğu kültürün geçmişini öğrenme tutkusu ve yine kendisini içinde bulduğu evrenin bütünlüğünü anlayabilmesi, onun ruhi büyüme süreci içinde "geçmiş"le "hal" arasında bir köprü kurabilme ve evrenin bir parçası olabilme kapasitesini vurgulamaktadır. Mümtaz evrendeki bütünlüğü şöyle açıklıyor:

"Hakikatte bu konserde büyük küçük yoktur. Her şey ve herkes vardır... Tıpkı etrafımız gibi. Hangi dalgayı, hangi ışığı atabilirsiniz? Onlar kendiliğinden yanarlar, sönerler... Gelirler, giderler, tezgâh durmadan işler." (*Huzur*, s. 117)

Huzur'un dokusuna mutluluk ve renk katan, Tanpınar'ın kutsal bir tecrübe olarak sunduğu insanî aşk, insanın önce kendinin fizikî varlığının sırlarına ermesi, kendi varlığı içinde bütünleşmesini ve kendi küçük zindanının duvarlarını aşarak evreni anlamasını sağlamaktadır. Tanpınar, 'Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kâinat kadar geniş, sonsuz buluyordu. Nuran'ın varlığıyla kendi varlığını bulmuştu' diyor. (*Huzur*, s. 118)

Tanpınar'a göre aşk insanda ruh ve bedenin sentez oluşturduğu ilâhî bir tecrübe, bir âyindir; vuslat, zaman ve mekânda bir ölüş ve bir diriliş, insanın ruh ve bedeni arasında kurduğu kusursuz denge sayesinde nihaî gerçeğin bir benzeri olduğu bir "miraç" ânıdır. İnsanî aşk, ilâhî aşkın zaman ve mekânda yaşanabilecek bir benzeridir. Mümtaz bu konudaki duygu ve düşüncelerini şöyle ifade ediyor:

"Bu derinden kavuşmalar ve bırakınca duyulan hasret tek başına bir ömre sığmazdı. Bu ancak derin ve karanlık zamanda biz bilmeden, mevcut olmadan evvel hazırlanmış şeylerin neticesi olabilirdi. Tek başına tabiat bu yakınlığa varamazdı. Bir insan kendi içinde bir başka insanı bu kadar kuvvetle bulabilmek için sadece tesadüfler kâfi değildir." (*Huzur*, s. 128).

Mümtaz'ın idealizmini ve mistisizmini anlamak için; onun benliğini yoğuran medeniyetin özüne ve bu özü en güzel bir şekilde ifade eden Türk musikisinin bazı eserlerine onun açısından bakmamız gerekiyor. Mümtaz, bizi en iyi ifade eden Seyit Nuh'un "Nühüft Bestesi"nde, "ruhumuzun sonsuzluk iştiyakını", yani ideal ve kusursuza duyduğumuz özlem ve ona doğru kanatlanmayı buluyor. Bu musiki parçasında ifade bulan en kuvvetli duygu, maddeden sıyrılıp katıksız bir ruh olmak arzusudur. Ancak ideali temsil eden bu fizikötesi âlem, fizikî âlemin ölümden sonra ulaşılan "tılsımlı aynası"dır. (*Huzur*, s. 136). Bundan dolayı sanat eserlerinde de, zamanla ebediyetin kesiştiği anlarda sanatçı, hem bu ıstıraplı miracı, hem de ideale varış ânındaki coşkuyu terennüm etmektedir. İşte Mümtaz, böyle bir medeniyetin şekillendirdiği bir ruha sahip olduğu için, şiire yer vermeyen katı, maddî bir dünyada ideallerinin ve hayallerinin kurbanı olmak durumundadır.

Aynı şekilde, Mümtaz'a göre, Dede'nin "Acem Aşiran Yürük Semaî"sinde pek çok ruh Âraf'ta Tanrı'yı aramakta, onun bulunduğu yeri Cennet kabul etmektedir. Bu eserde de ruhun maddeden soyunuşu, ideali arayışı vardır. Dede'de Tanrı ve insan birbirlerinden ayrı düşünüldüğü halde Mümtaz, Nuran'ın bulunduğu yeri Cennet kabul eden bir romantizm içindedir. (*Huzur*, s. 136).

Tanpınar'a göre, Türk aydınının bugünkü zaafını teşkil eden bu romantik idealizm, ondaki adalet ve eylemsizliğin kaynağıdır. Yani Mümtaz, 'Yürük Semaî'yi yine kendi terimleri içinde yorumlamaktadır. Dante'nin Beatrice'i, Petrard'ın Laura'sı gibi, sevgiliyi Tanrı'ya giden yolda basamak yapması gerekirken, Mümtaz Nuran'ı evrenin merkezine oturtmak kusurunu işlemektedir.

Tanpınar Mümtaz'ın Nuran merkezli dünyasından bahsederken, "Ona göre Nuran, hayatın özkaynağı, bütün gerçeklerin annesiydi" *(Huzur*, s. 1489 demektedir. Yine Tanpınar, "Hakikatte Nuran'ın aşkı, Mümtaz için, bir nevi dindi. Mümtaz bu dinin tek âbidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen bir ocağı daima uyanık tutan başrâhibi, büyük mâbudenin sırrın yerini bulması için insanlar arasından seçtiği tek fâniydi" *(Huzur*, s. 150) diyor. Böylece Tanpınar Mümtaz'ın henüz İslâm musikisinin Tanrı merkezli geleneğini anlayamayışını, kendi pagan hümanizminin içinden çıkamayışını çok zor anlaşılır bir kinaye ile ima ediyor.

Bununla beraber Tanpınar, aşkın sihirli bağı içinde ve bu sevginin gelişi keskinleştirdiği melekeleri sayesinde Mümtaz'ın gerçek halkasını genişlettiğini ve eşyanın sırlarına da varlığını vurgulamaktan geri kalmıyor ve bu eşsiz tecrübenin insanın gerçek arayışında aşılması gereken bir merhale olduğunu vurguluyor. Tanpınar şöyle diyor:

"O vakte kadar epeyce şey okumuş, az çok düşünmüştü: fakat şimdi onların hayatına daha kudretle geçtiğini, Nuran'a olan sevgisiyle canlı hayata çıktıklarını anlıyordu. Sanki Nuran, kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti." *(Huzur*, s. 152).

Eserde "geçmiş"in kültür mirasına sahip çıkan, onun "hâl"e yön verip "geleceği"de renklendirdiğini kabul eden Mümtaz'ın, aynı zamanda "geçmiş"in geçmişliğini de anlaması ve içinde yaşadığı zamanın gerçeklerine de uyanık olduğunu ifade etmesi, onun ruhî gelişme süreci içinde çok önemli bir safhadır. Mümtaz şöyle diyor:

"Elbette İstanbul sonuna kadar sadece marul yetiştiren bir memleket olarak kalmayacaktır. İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihsal programı istiyor. Fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımız da girer. Çünkü o, hayatımızın bugün olduğu gibi, gelecek zamanda da şekillerinden biridir." *(Huzur*, s. 155).

Böylece Mümtaz'ın geçmiş şuurunu, içinde yaşadığı zamanın gerçeklerini de kabul ederek "tarih şuuruna" dönüştürüldüğünü görüyoruz. Bununla beraber, Mümtaz, hâlâ her şeyi bilen bir dimağı, kusursuz bir hâfıza olmaktan kurtulmuş değildir. Canlı ve somut olan her tecrübeyi analitik zekâsının süzgecinden geçirip, duygu tecrübesini bile beyin hücreleriyle yaşamaya çalışan Mümtaz'ın duygudan kopuk bir düşünce hayatını temsil edişi, ondaki ruhî ataletin ve sübjektifliğin sebebidir. Kahveci çırağı Mehmet bile, hayatı bütün sadeliği ile bütünlük ve canlılığına zarar getirmeden yaşarken, Mümtaz'ın gerçeği ayrıştırdığı zerrelerde yaşaması Nuran'ın dikkatini çekmektedir. Mümtaz'daki bu ruh durumuna doğru teşhis koyan Nuran şöyle soruyor:

"Niçin bugünü yaşamıyorsun sen, Mümtaz!

Neden, ya mazidesin, ya istikbaldesin?
Bu saatte de var" (*Huzur*, s. 163).

Böylece Mümtaz ilk defa kendisini çok sübjektif bir açının içine hapsettiğini anlıyor ve kişiliğindeki parçalanmanın şuuruna varıyor. Durumunu şöyle açıklıyor:

"Bu ânı yaşamıyor değilim. Yalnız bana o kadar beklenmedik bir zamanda kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldi ki, ne yapacağımı bilemiyorum. Düşünce, sanat, yaşama aşkı, hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinle birleşti. Senin dışında düşünememek hastalığına müptelâyım." (*Huzur*, s. 163).

Mümtaz'ın geçmişe akılcı ve eleştirici bir tavır takınabilmesi, geçmişe olan hissî bağlılığından kurtuluşunu ifade etmesi bakımından çok önemlidir. Mümtaz, artık geçmişteki ihtişamın yanında sefaleti de görebiliyor. Bugünde sürüp giden sosyal dengesizliğin iç acıtan manzaralarını bütün dehşetiyle kavrayabiliyor. Aşağıdaki bölümde İstanbul'dan alınan küçük bir kesit, bütün Türkiye'nin maddî ve manevî sefaletini ve toplumun nasıl her türlü değerden yoksun bir güruh haline geldiğini çok güzel bir şekilde ifade etmektedir:

"İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcağın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı ki, yorgun göz veya vücutla dört, beş metre murabbaına sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı; ikisi de içinde doğdukları şehri tanımasa, bir senaryo için hazırlanmış sanabilirlerdi.

Arasıra tıpkı caddedeki insanları ite-kaka geçen hususi otomobiller, lüks arabalar, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanı başında beyaz tahini boyalı bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hâlâ şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu. Onların da çoğu beyazdı. Açık, perdesiz pencerelerden bu mâzi artıklarıyla hiç de uyuşmayan bîçare başlar uzanıyordu." (*Huzur*, s. 170).

Mümtaz'ın şuur akışını takip ederek hemen hemen on bir ay süren bir ilişkiyi ve bu ilişkinin Mümtaz'ın ruhunda meydana getirdiği değişiklikleri inceledikten sonra, bu ilişkinin niçin bitmek zorunda olduğunu anlamakta zorluk çekmiyoruz. Manevî değerlerini yitirmiş, onun yerine yeni değerler koyamamış, batıyı şekilce tanıyan atalet içinde bir toplumun Nuran-Mümtaz ilişkisine fon teşkil ettiğini görüyoruz. Tanpınar, öteki değerleriyle birlikte sevmeyi de unutmuş ve tek eğlencesi rakı sofralarında dedikodu yaparak yalnızlıklarını unutmak olan Sabih, Adile, Yaşar ve Suat gibi boyutsuz karakterlerini, yaratıcı güçten mahrum bir toplumda tahrip edici bir enerji unsuru olarak kullanmaktadır.

Öte yandan Nuran, kendisini böyle bir topluma karşı bile savunmak güç ve cesaretinden yoksundur. Onun için "huzur" çok kinayeli bir şekilde, bu sosyal baskıdan kurtulmak. Kendi mutluluğunu feda ederek "baba" olmak sıfatından yoksun bir adamın sözde kocalığını kabul etmek ve onun sözde babalığına sığınmaktır. Mümtaz ise, Tanpınar'ın eserin başından beri vurguladığı gibi, sadece fikir ve duygu adamı olarak atalet içinde, günlük gerçeklerin akışıyla başa çıkamayan bir adamdır. Tanpınar'ın dediği gibi "kendisine güvenemediği, hayatta kendisi için tek adım atamayacak kadar" *(Huzur*, s. 201) zayıf olduğu için bir ömür boyu sürdürebilecek mutlu bir beraberlikten yoksun kaldı.

Mümtaz'ın İhsan'ın temsil ettiği norma yücelmesi, yani kendisini aşarak gerçekçi ve yapıcı bir aydın olabilmesi, eserde çok önemli bir yer işgal eden bu ilişkinin bitmesinden sonra olmaktadır. Mümtaz, önce iman ve mefkûre ile insanın günlük boyutta karşılaştığı meseleler arasına kesin bir çizgi çekmekle, büyüme süreci içinde büyük bir sıçrama yapmaktadır. Mümtaz zaman ve mekânla, her şey değilse de, pek çok şeyin insan aklının ışığında çözülebileceğine karar verir. İnsan, talihsizliklerinden dolayı imanını, vatan ve millet sevgisini yitirmemeli, sosyal mecburiyetlerinden kaçmamalıdır. İnsan, imanını ve mefkûresini hayatın kaosu içinde kendisini aşan ve kendisine ıstırap veren olaylar karşısında yitirirse, zaten ıstıraplı bir yolculuk olan hayatta desteksiz ve çırılçıplak kalacaktır. Bu konuda Tanpınar'la aynı görüşü paylaşan Mümtaz şöyle diyor:

"İşlerimiz iyi gitmiyor diye, Tanrılara kızmayalım. İşlerimiz, bizim veya bize benzeyenlerin küçük sakatlıklarıyla, tesadüflerin ihanetiyle, her zaman bozulabilir. Hattâ birkaç nesil için bozuk gidebilir. Bu bozulma, bu düzensizlik iç kıymetlerimize karşı vazifemizi değiştirmemelidir. İki ayrı şeyi birbirine karıştırırsak çıplak kalırız. Hattâ zaferlerimizi bile Tanrılardan bilmemeliyiz. Çünkü ihtimallerin cetvelinde mağlubiyet de vardır. Amcamın mahkemesinin uzamasıyla bu vatan üzerinde tarihî haklarımızın, kız kardeşinin evlenmesiyle Süleymaniye'de okunan sabah ezanının ve Müslüman bir babadan doğmamızın... bizi biz yapan büyük realitelerde ilgisi nedir? Bunlar çoğu cemiyete dayanan realiteler olsa bile, bizi kendimizi inkâra değil, şartları değiştirmeye götürmelidir. Elbette ki bizden mesul memleketler ve vatandaşları vardır: elbette ki asırlık hezimetlerin, çöküntülerin, henüz kendi şartlarını bulamamış bir imparatorluk artığı olmamızın bir yığın neticesini hayatımızda, hattâ etimizde duyacağız. Fakat bu ıstırabın bizi inkâra götürmesi daha büyük bir hezimeti kabul değil midir? Vatan ve millet, vatan ve millet oldukları için sevilir; bir din, din olarak münakaşa edilir, red veya kabul edilir, yoksa hayatımıza getirecekleri kolaylıklar için değil." *(Huzur*, s. 38-39).

Özetle Mümtaz, bireyi aşan meselelere ve bahtsızlıklara dayanabilmek ve yeni Türkiye'yi kurabilmek için gereken gücü imandan, vatan ve millet sevgi-

sinden alınabileceğini söylemekte ve zaman ve mekândaki meselelerin akılcı metotlarla çözülmesi gerektiğini ifade etmektedir.

İmanda batıl itikatların gerçeklerden kaçış ve "imkân bolluğu" *(Huzur,* s. 46) yaratmak olduğunu söyleyen Mümtaz, kendi ruhundaki ataletin de farkına varmakta, onun da bir çeşit kaçış olduğunu kabul etmektedir. Tanpınar'la aynı görüş açısını paylaşan Mümtaz, gerçek imanın insandan mesnetsiz objektif dünyada karşılığı olmayan düşünceyi bırakıp gerçeklere akılcı çözümler getirmeyi beklediğini anlamaktadır.

Buram buram vatan sevgisi kokan bu eserde İstanbul bütün bir Osmanlı İmparatorluğu'nun sembolü olarak, onun anarşi içinde yığılıp kalmış, tasnif bekleyen değerlerini içinde topluyor. Mümtaz, çağın şuuruna uygun yeni bir sentezle yeni Türkiye'nin değerlerini oluşturmak için, bu tasnifi kendisinin ve kendisi gibi aydınların yapması gerektiğine inanıyor. İhsan ve Tanpınar'ın eriştikleri şuura erişen Mümtaz, hayatın bir değişme süreci olduğunu, değişmenin yaşamanın şartı olduğunu, her şeyin önce kabuk bağladığını, sonra da görünmez bir şekilde etrafında olanlardan ayrıldığını, yani Heraklitus'un nehri gibi hiçbir ânın bir diğerine benzemediğini düşünüyor. *(Huzur,* s. 49-50).

Mümtaz'ın şuuruna vardığı diğer önemli bir gerçek de kişiliğindeki parçalanmadır. Mümtaz'ın hissî ve sübjektif bir yaklaşımla gerçeği çarpıttığını anlaması eserde şöyle ifade ediliyor:

"Artık etrafına bakmıyordu; zaten ne var, ne yok biliyordu, "İçimizdekini görecek olduktan sonra..." Aylardır her tarafta yalnız içinde olanları görüyordu. *(Huzur,* s. 52).

Âşık Mümtaz'ın aşkını evrene merkez yapan sübjektif yaklaşımını, aşksız Mümtaz'ın hissî tabiatının yarattığı cehennemî azabı takip etmekte ve sonunda Mümtaz, daha derin daha geniş bir senteze veya gerçek seviyesine varmaktadır. Onca aşksız hayatın "bir kâbus", "yarım kalmış bir fikir" *(Huzur,* s. 57) olduğunu düşünen Mümtaz, eriştiği yeni şuur seviyesinin hayata bakınca, aşkın insan ruhunu zenginleştiren, yaşamın gerekli bir tecrübe olduğunu anlamakta, fakat aşkın evrenin çokluktan oluşmuş tekliğinden pek çok tecrübeden sadece bir tanesi olduğunu da kabul etmekte ve hayata bir "talih ve mucize" *(Huzur,* s. 40) olarak bakmaktadır.

Ruhî gelişiminin son safhalarında Tanpınar'la aynı "gerçek" kavramını paylaşan Mümtaz, gerçeği ruh ve madde sentezinden oluşmuş kusursuz bir küre, hayatı da hiç durmadan akan ve değişen bir ırmak olarak tanımlamaktadır. İnsanın böyle akışkan bir gerçeği kavrayabilmesi ise, ancak kendi ruhunda dış âlemin bütünlüğünü yaratabilmesi, yani ona benzemesiyle bu akışkan gerçeği bütün melekeleriyle kucaklamasıyla mümkündür.

Bu seviyede şuurlanan Mümtaz, Tanpınar gibi çağımızda Batının ve kendi kültürünün içinde bulunduğu hastalığa da doğru teşhisi koyabiliyor. Ebediyetin hiç durmadan akan ırmağında "hayat" ve "ölüm" bu akış sürecinin vazgeçilmez safhaları olduğu halde, kronolojik zamanda yaşayan, tabiat ve inançtan kopuk insan, gerçeği ya sadece hisleriyle, ya da sadece zekâsıyla anlamaya çalışmakta ve somut bütünü ayrıştırıp, nisbî değeri olan soyut genellemelerle bir tutmaktadır. Yani somut organik gerçeğin yerine soyut fikri koyan insan, kendisini hapsettiği şuuru içinde hayatta ölüm demek olan bir varlık sürdürmektedir. Mümtaz'ın bu fikirlerini Tanpınar şöyle ifade ediyor:

"Yalnız insanoğlunda idi ki, yekpâre ve mutlak zaman iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi mûdil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirlerinden ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı biteviye akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışarıdan seyre çalışıyordu. Onun için ıstırap makinası olmuştu. Bu itiliş, haydi ölümün ucundayız; herşey bitti. Madem ki sıfırın bütününü kırdık, adet olmağa razı olduk, bunu kabul etmek lâzım." (*Huzur*, s. 62).

Mümtaz da, Tanpınar gibi çağdaş insanın cehennemî azabını, onun gerçeği ilmî bulgularla sınırlandırma veya ilmi, gerçeğin bütünün yerine koyma çabasına atfediyor. Hastalığın tedavisi konusunda da Tanpınar'la aynı görüşü paylaşan Mümtaz, bilim ve zekânın bulgularını inkâr etmeksizin gerçeği bütünüyle anlamak için, onların sınırlarında başlayan ebedî aydınlığa fırlamanın gerekli olduğunu vurguluyor. Mümtaz şöyle düşünüyor:

"Şuurla var olmayı, gerçekten var olmayı ödüyordu. Fakat insanoğlu bununla kalmıyor, bu büyük, değişmez zaruretin yanında kendi de yeni baştan tahliller icad ediyordu. Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakikî ölüm ıstırap değildi. Kurtuluştu. Hepsini hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum. Ondan bir zerre değil, kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelenmediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim. Fakat hayır, o bunu düşüneceği yerde, "madem ki düşünüyorum, o halde varım, madem ki duyuyorum, o halde varım. Madem ki harp ediyorum, o halde varım, diyordu." (*Huzur*, s. 62).

Sonuç olarak Mümtaz, gerçekten var olmayı makrokozmik bir seviyede bir ahlâk düzeninin, bir bütünün hem benzeri hem de parçası olmak olarak tanımlıyor. Vicdanını bütün insanlığın refah ve mutluluğunu isteyen bir ahlâkın aynası ve evrensel bir sevginin kaynağı yapınca, yani kendi dışında bir dâvânın gö-

nüllü fedaisi olunca hür iradeye de kavuşuyor. "Evet hayatı yapmak isteyenler, kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdırlar" (*Huzur*, s. 305) diyor.

İdeallerle gerçeklerin uyuşmazlığını, Türkiye gerçeklerinden kaçışın küçültücü olduğunu hamalın ıstırabında gören Mümtaz, kendi yumuşak elleriyle hamalın sert nasırlı ellerini mukayese edince, kaybettiği zamandan dolayı utanç duyuyor. Bu, yaşadıkları ıstıraba ve taşıdıkları yüke rağmen, yurt gerçeklerinden kopuk idealist aydın için, gölgede kalan muzdarip Anadolu halkının çilesi, kaderiydi. Onların varlıkları, Tanpınar'ın sözleriyle "bir hançer veya Bursa bıçağının kısa parıltısı geçtiği veya bir çöküntü altında kaldıkları için, bir saniye aydınlanır, sonra yine unutulur." (*Huzur*, s. 309). Mümtaz'ın kendi küçük hücresinden çıkıp, kendi toplumunun ıstırabını çekmeye başlaması onların gerçeklerini kendi gerçeği yapması, onun ruhî büyüme sürecindeki en son merhalelerden biridir. Mümtaz'ın diğergâmlığını, onun eriştiği sosyal şuuru anlatmak için, Tanpınar'ın çizdiği hamal portresi tek başına bir şaheser ve bir ıstırap âbidesidir.

"Bir hamal, sırtında çok havaleli bir yükle ona doğru yavaş yavaş geldi. Adamın boynu ve göğsü yükün altında eğilmişti. Yokuşun üstünden, kendisine doğru, iki kolunu yanına sarkıtmış, sanki çok cesur bir çizgi kısıtlamasında alnıyla elmacık kemikleri birleşmiş ve çene kaybolmuş yürüyordu. Belki de bu çizgi kelimesinin uyandırdığı bir çağrıya Puget'in Cariatide'lerini hatırladı. Fakat hemen arkasından düşüncesinden şüphe etti. "Hakikaten böyle bir kısaltma var mıydı?" Hamal daha ziyade, yolunu görmek için, bütün yüzü meydanda yürüyordu. Yalnız baş omuzlarının üstünde değildi de, göğsünden çıkmışa benziyordu. 'Evet göğsüne eklenmiş bir baştı bu. Hattâ öyle de değildi. "Görmüyoruz, dikkat etmiyoruz; ezberden konuşuyoruz." Adamın alnında iri ter taneleri akıyordu, tam Mümtaz'ın yanıbaşında bu damlalar gözlerini örtmesin diye, eliyle alnını silmişti. Mümtaz, kalın, esmer elin hareketini iyi hatırlıyordu. Tek başına bir kâbus olabilirdi.

Bütün uzviyetinde adımlarını hesap eden bir hal olacaktı. Gözleriyle görüyor, adımlarıyla yokluyor, tartıyor düşünüyordu. Hayır, belki de düşünmüyor, sadece yokluyordu. Tekrar durdu, arkaya baktı. Hamal henüz yedi sekiz adım ötedeydi. İri, tahta sandığın bittiği yerde, beyaz, bez pantolonunun yamalı, bol şekilsiz düşüşü geliyordu. "Hiç de Puget'in devlerine benzemiyor. Onlar gerilmiş adalenin, bütün vücutta akan kudretin ifadesidirler. Bu biçare ise, sırtındaki yük tarafından yutulmuş." Adamın yüzünü bütün vuzuhiyle zihninden bir daha geçirdi. Hiçbir kuvvet ifadesi, hattâ hiçbir düşünce yoktu. Sadece bir adım, bir adım daha diyordu. Küçük kendi ayaklarının adımlarıyla parça parça yaşıyordu. Yalnız ellerinde garip bir sertlik vardı." (*Huzur*, s. 308-309).

Tanpınar, Mümtaz'ı sadece bu ülkenin yoksulu için değil, bütün değerlerini yitirmiş, hayatta ne yapacağını bilmeyen, onu taşınması gereken bir yük olarak

gören, XIX. yüzyılın sahipsizliğine kapılmış nihilist diplomalıları için de ıstırap çeken bir İsa figürü olarak gösteriyor. Toplumun bütün tabakaları için azap çeken suçlu bir vicdandan kurtulmayan Mümtaz şöyle düşünüyor:

"Fakat onun (kendi) elleri hamalınkiler gibi değildi. Mümtaz'ın elleri hayatla doğrudan doğruya temasa girmemişti. Onun fırınında pişmemişti. "Benimkiler, beyaz, itinalı ve yumuşak..." ve ellerine büyük bir dikkatle baktı. Ve birdenbire yine Emirgân'daki geceyi, yokuş başında Suad'dan ayrıldığı ânı hatırladı. Ellerini Suad'ın ellerinden nasıl zorla çekmişti. "Ve gözlerine de bakamıyordum. Yarabbim bu yokuş bitmeyecek mi?" Yoksa bu benim çarmıh yolum mu? Suat benim salibim mi?" *(Huzur*, s. 311-312).

Yahya Kemal'in dediği gibi, Mümtaz da, caminin temsil ettiği ruh çerçevesinin, topluma hüviyetini kazandıran ve onu ayakta tutan değerleri bir arada tutan çimento olarak yaşamasının gerektiğine inanıyor ve insan iradesinin bireyin yüklendiği sorumluluklar ölçüsünde insanlığın vazgeçilmez bir parçası olarak gören Mümtaz, "İnsan bütün kâinattan mesuldür." *(Huzur*, s. 312) hükmüne varıyor.

Sonuç olarak romanda Tanpınar'ın yarattığı yeni Türk aydınını temsil eden Mümtaz, nihayet "huzur"un insanın kendi içinde olduğu gerçeğini kavrıyor ve "huzur"u "feragat" kavramıyla eşanlamda düşünüyor. Bundan böyle Mümtaz, muhteşem bir geçmişten kendisine miras kalan sağlam köklere yeni kökler aşılayacak, yani asırlarca bir millete hüviyetini kazandıran, onu ayakta tutan sağlam değerlerin özde yaşamasını sağlayacaktır. Bu değerleri kendisine iman ve vicdan edinen Mümtaz, kendi hüviyetini yitirmeksizin iradesini bu imanın emrine verecek ve yeni Türkiye ve bütün insanlık için iyi, doğru ve güzeli gerçekleştirmeyi misyon edinecektir. Türkiyesiz bir dünya, Türk değerlerinin katkısı olmayan evrensel bir değerler sistemi düşünemeyen Mümtaz, vatanseverliği, milliyetçiliği çağın gerçekçi temel doktrini ile birleştirecek, kendi toplumunun ve insanlığın meselelerini yaklaşım çeşitliliği içinde, objektif boyutlarıyla görecektir. Doğu ve batı medeniyetlerinin özüne, bu medeniyeti oluşturan kültürleri çalışarak vakıf olan Mümtaz'ın kendisi hâlâ "yapışık kardeşler grubu halinde, bir yüzü maşrığa, bir yüzü mağrıba bakar, iki vücudu ve dört ayağıyla yan yana yürür gibi" görmesi, yeni Türk aydınına düşen misyonun ne ölçüde güç olduğunu, Mümtaz'ın hâlâ bir senteze varamadığını en açık bir şekilde ifade etmektedir. Mümtaz'ın meziyetlerine sahip olan bir aydın için bu senteze ulaşmak, gerçekten başarılması zor fakat imkânsız olmayan bir hedeftir.

(Millî Kültür, sayı 8, 9; Ocak, Şubat 1982, s. 22-25, 15-18).

TANPINAR'IN MİRASI

Mehmet Kaplan

Bir milletin kültürü sanatçılarının, edebiyatçılarının ve fikir adamlarının vücuda getirdikleri eserlerle zenginleşir ve gelişir. Bundan dolayı onlara karşı saygı duymak, eserlerini korumak ve zaman zaman hâtıralarını anmak lâzımdır.

Bundan 20 yıl önce bu dünyaya gözlerini kapayan Ahmet Hamdi Tanpınar büyük bir yazardı. Mütevazı hattâ fakir denilebilecek bir hayat sürdü. Fakat tarihine ve sanatına hayran olduğu Türk milletine çok değerli, zengin bir miras bıraktı.

Ben bu kısa konuşmamda Tanpınar'ın bize bırakmış olduğu bu mirastan, onun mahiyet ve değerinden bahsetmek istiyorum* .

Önce bu mirasın bir bilançosunu yapalım: Tanpınar çok yönlü bir yazardı. O, tiyatro müstesnâ şiir, hikâye, tenkit, deneme ve edebiyat tarihi konularında, hepsi de değerli eserler verdi.

"Bursa'da Zaman" şiiri, bugün herkesin bildiği harikulâde bir eserdir. Fakat Tanpınar, onun dışında da güzel şiirler söylemiştir. Konuşmaların sonunda Devlet Tiyatrosu sanatçıları bu şiirlerden bazılarını okuyacaklardır.

İlk şiirlerini 1922 yılında Yahya Kemal'in başında bulunduğu *Dergâh* mecmuasında neşreden Tanpınar, aynı zamanda Dârülfünunda hocası olan Yahya Kemal'in tesiri altında kalmış, fakat onu taklit etmemiştir. Yahya Kemal şiirlerini aruz vezni ile yazar, şiirlerinde çok önemli bir yer tutan dil musikisini divan şiirinden alır. Tanpınar, hece veznini kullanır. Heceye aruzun ahengini vermeğe çalışır. Bu zor bir işti. Tanpınar, on yıl uğraşmak suretiyle hecede kendisine has, yeni bir âhenk yaratır.

---

* Tanpınar'ın 20. ölüm yıldönümü dolayısiyle Millî Kütüphane'nin Ankara'da yaptığı anma töreninde yazarın konuşmasına esas olan metindir.

Tanpınar'ın şiir dünyası da Yahya Kemal'inkinden farklıdır. "Bursa'da Zaman" şiiri aşk, tarih ve tabiat temlerini birleştirmesi bakımından Tanpınar'ın Yahya Kemal'e en çok yaklaştığı şiirdir. Fakat asıl Tanpınar bence derin ruh hallerini ve hayat karşısında aldığı tavrı sembollerle ifade ettiği diğer şiirlerindedir. Tanpınar hayallere ve sembollere verdiği önem dolayısıyle Ahmet Haşim'e yaklaştırılabilirse de, şiirlerinin dili, yapısı muhtevası bakımından Haşim'den de farklıdır. "Yavaş Yavaş Aydınlanan", "Eşik", "Zaman Kırıntıları" başlıklı şiirleri ile Tanpınar, Yahya Kemal'den, Haşim'den de ayrılır. Bunlar Türk edebiyatında daha önce benzeri olmayan, güzel, derin mânâlı şiirlerdir.

Tanpınar, roman ve hikâye nevilerinde de güzel eserler vermiştir. Birçokları Tanpınar'ın mensur eserlerini şiirlerinden daha üstün bulurlar. Her edebî eseri, kendi nevi içinde değerlendirmeyi doğru bulduğumdan ben bu fikre katılmam. Fakat Tanpınar'ın hikâye ve romanlarının da şiirleri kadar yüksek bir değer taşıdıklarına kaniim.

Tanpınar'ın roman ve hikâyeleri sadece estetik bakımdan güzel değillerdir. Onlarda çok zengin psikolojik, sosyal, metafizik ve kültürel değerler vardır. Bu değerlerin bütününü ilk okuyuşta anlamak ve kavramak mümkün değildir. Onlar estetik bakımdan ne kadar güzel iseler, muhteva bakımından da o kadar yoğundurlar. Tanpınar'ın şiirleri gibi hikâye ve romanları da ne kadar çok okunursa, insana o kadar değişik çehre ile gözükürler. Bu eserlerde aşk, tabiat, musiki, tarih, insan kaderi, ferdî meselelerle sosyal meseleler iç içedir ve birbirine bağlıdır. Tanpınar, Türk edebiyatında eserleri en yoğun ve en karmaşık olan yazardır. Bundan dolayı onlar, tam mânâsıyle ancak tekrar tekrar okunmak suretiyle anlaşılırlar. Hattâ onları bir kişinin tek başına anlaması güçtür. Biz İstanbul'da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını, asistan, doçent ve doktora öğrencileriyle beraber bir sömestr inceledik ve bundan büyük bir zevk aldık. İstanbul'da başka Tanpınar hayranlarının da onun romanlarını ortak bir tartışma konusu yaptıklarını öğrendim ve buna memnun oldum. Zira Tanpınar'ın romanları bizi kendi medeniyetimiz, sanatımız ve kültür değerlerimiz üzerinde düşündüren en güzel eserlerdir. Onları okuyanlar hem derin, sürekli bir güzellik duygusu hissederler, hem de zengin bir düşünce âlemine girerler.

Tanpınar'ın roman ve hikâyelerinde, basma-kalıp tipler değil, her biri ayrı özellikleri hâiz şahsiyetler vardır. Ressamlara has bir tasvir gücüne sahip olan Tanpınar onları maddî veya manevî özellikleri ile dikkate şayan yapmasını bilir. Tanpınar'ın kahramanları umumiyetle entellektüel tabakaya mensup oldukları için, ileri sürdükleri fikirlerle de dikkati çekerler.

Tanpınar, romanlarında sadece gözlem ve hayal gücünden istifade etmez. O çağının fikir akımlarını yakından takip etmiş bir yazardır. Tanpınar batılı ressamlar ve musikişinaslar ve edebiyatçılar kadar fikir adamlarını da biliyordu.

Bütün eserlerini hatmettiği Paul Valéry ve Marcel Proust'un yanı sıra, Freud, Jung ile beraber Sartre, Bachelard gibi Fransız edebiyatının büyük fikir adamlarının eserlerini de okumuştu. Eserlerinde bunlardan süzülerek gelen çok ince ve derin düşünceler vardır.

Tanpınar'ın kaynaklarını araştıracak bir mukayeseli edebiyat tedkikçisi büyük emek harcamak zorunda kalacaktır.

Tanpınar'ın roman ve hikâyelerinde şiir duygusu önemli bir yer tutar. Tanpınar'ın kendisini anlattığı romanına baştan sona kadar şiir duygusu hakimdir. Tanpınar bir gün bana "benim bir gözüm ağlarsa, bir gözüm güler" demişti. Gerçekten o, hem son derece duygulu, hem de gülmesini bilen bir insandı. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanı, Türkçede benzeri olmayan bir eserdir. Tanpınar bu ironik eserde, Türk toplumunun bütün meselelerini ele alır ve Türk toplumuna ve insanlarına çarpıtıcı dev bir ayna tutar.

Tanpınar fazla roman yazmamıştır. Fakat *Huzur* ile *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hiç şüphesiz Türkçenin şaheserleri sayılması gereken eserlerdir.

Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı kitabını okuyanlar onun deneme sahasında da eşsiz bir yazar olduğunu itiraf ederler. Tanpınar bu kitabında yakından tanıdığı beş şehri, Ankara, İstanbul, Konya, Bursa ve Erzurum'u tasvir etmiştir. Fakat ne tasvir! Bir Türk atasözü "göz görmez akıl görür" der. Tanpınar sadece göze ve zekâya değil hayal gücüne, tarih duygusuna, sanat kültürüne de sahiptir. Türkler Türkiye'de asırlar boyunca çok zengin, çok güzel, kendilerine has bir medeniyet vücuda getirmişlerdir. Tanpınar, *Beş Şehir* adlı kitabında bu medeniyeti bütün zenginliği ile ortaya koyar. Fakat bu kitap ilmî bir eser değildir. Tanpınar ilmi kendi şahsiyetinde eritmiş bir insandı. Şiir, roman ve hikâyelerinde olduğu gibi, bu kitabında da bütün özellikleri ile Tanpınar'ı buluruz.

Tanpınar, çok sevdiği hocası ve üstadı Yahya Kemal için de bir kitap yazmıştır. Tanpınar, Yahya Kemal'in Türk dili, Türk edebiyatı, Türk kültürü bakımından taşıdığı değer ve önemi çok iyi biliyordu. Yahya Kemal'i tanımak için bu kitabı mutlaka okumak lâzımdır. Fakat bu kitap aynı zamanda bize Tanpınar'ı da tanıtır. Sevgi, saygı, zekâ ve kültür muhtevasını bu kitabında da bütün zenginliği ile ortaya koyan Tanpınar, *Beş Şehir* ve *Yahya Kemal* kitaplarının dışında daha pek çok deneme yazmıştır. Bunlar da zevk ve istifade ile okunacak yazılardır.

Tanpınar bir lise hocasıydı. 1939 yılında Tanzimat'ın 100. yıldönümü dolayısıyle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde bir Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü tesis edildi, bunun başına da Tanpınar getirildi. O yıllarda henüz akademik kariyerden yetişenler azdı. İlk edebiyat doktorasını Ali Nihat Tarlan vermişti. İkincisini Tanpınar'ın zamanında ben hazırladım. Bu münasebetle Tanpınar'ı yakından tanıdım. O bu kürsünün başına geçtikten sonra, âdeta liyakatini isbat için *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabını yazdı. Bu kitap, Tanpınar'ın ger-

çekten üniversitede bir hoca olmaya lâyık bir ilim ve fikir adamı olduğunu isbat etmiştir. Şair, hikâyeci ve romancı olan Tanpınar edebî eserleri çok iyi tahlil etmesini ve değerlendirmesini biliyordu. Ayrıca o, zengin bir tarih, sosyoloji ve psikoloji kültürüne de sahipti. Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabı bugün de değerini muhafaza eden bir eserdir.

Bir yazar ancak eserleri okunmak ve tekrar okunmak suretiyle anlaşılabilir. Tanpınar Türkçede eserleri bir bütün olarak tekrar tekrar okunmaya değer yazarların başında gelir. O Türk milletine gerçekten zengin bir kültür mirası bırakmıştır. Sözümü Tanpınar'ın acı bir nüktesi ile bitireyim. Hayatı borç içinde geçen Tanpınar, bir gün şöyle demişti: "Zengin ülkelerde devlet yazarlarına ve sanatçılarına yardım eder. Fakat Türk devleti o kadar muhtaç bir durumda ki bizim ona yardım etmemiz lâzım." Tanpınar gerçekten bu sözünü tuttu ve Türk milletine aldığından çok fazlasını verdi.

(*Türk Edebiyatı*, sayı 101, Mart 1982, s. 15-17).

SAHNENİN DIŞINDAKİLER

İnci Enginün

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu romanı 1950'de tefrika edildikten sonra ancak 1973'te kitap olarak basılmıştır: *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler** ve *Huzur* bir nehir romanının parçaları olarak ortaya çıkar. Bir medeniyet krizi içinde yaşanan bir aşkın romanı olan *Huzur*'un öncesi *Sahnenin Dışındakiler* ve onun da öncesi *Mahur Beste*'de yer alır. *Sahnenin Dışındakiler* ve *Mahur Beste*, yazarın öteki iki romanı *Huzur* ve Türk edebiyatının bir mizah şaheseri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kadar dikkati çekmemiş ve üzerinde durulmamıştır.

Yarım kalmış bir roman olarak görülen ve romancının da bir türlü bitiremediğini, roman kahramanlarından Behçet Bey'e yazdığı bir mektupla ifade ettiği *Mahur Beste*'nin tamamlayıcısı olan *Sahnenin Dışındakiler* okunduktan sonra, *Mahur Beste*'yi - bir mânâda - bitmemiş bir roman olarak düşünmek güçleşmektedir.

Sahnenin Dışındakiler'de zaman 1920 yılıdır ve mekân İstanbul'dur. Türk milletinin yaşadığı bu ateşten günlerde İstanbul hem sahnedir, hem de sahnenin dışı. Asıl sahne Anadolu, bu sahne dışı İstanbul'da pek az görünür, değişik aynalardan görülür. Eserde "sahne" kelimesi hem tiyatro kavramına bağlı olarak kullanılır, hem de geniş mânâda olayların geçtiği yer olarak.

Huzur kahramanlarının gençlik yıllarını içine alan bu roman, onların ilk olgunlaşma tecrübelerinin başlangıcıdır. İhsan henüz gençtir ve Millî Mücadele'ye İstanbul'dan yardımcı olmaya çalışmaktadır. Nuran ve Mümtaz henüz küçük birer çocukturlar. *Mahur Beste*'den gelen Behçet Bey, Talât Bey, Atiye Hanım maziden uzanan gölgeleri ve maceralarıyla bu eserin aşklarını da idare ederler. Sa-

---

* Sahnenin Dışındakiler, Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edilmiştir (nr. 177, 10 Mart 1950 - 28 Mayıs 1950). Zikredilen sayfa numaraları 1973'te basılan kitaba aittir.

biha - Cemal aşkı bir çeşit Atiye Hanım - Dr. Refik aşkına döner, *Huzur*'da bu bedbaht aşklara bir yenisi Mümtaz - Nuran aşkı da katılacaktır.

Sahnenin Dışındakiler'de şahıs kadrosu hayli kalabalıktır. Hikâye Cemal'in ağzından anlatılır.

Cemal'in annesi ile Atiye Hanım teyze çocuklarıdır ve Cemal anne tarafıyla Atiye Hanım - Behçet Bey evliliğine ve Dr. Refik ile Atiye Hanım'ın aşklarının âkıbetine vâristir. Babası, dürüst bir devlet memurudur. İttihat ve Terakki'nin son günlerinde, kendisine Anadolu'da verilen bir görevi kabul etmiş, Batı Anadolu'da bir sahil kasabasına yerleşmiştir. Cemal İstanbul'a tıp tahsili yapmak için "1920 Eylülünün sonunda yağmurlu, kapanık bir gece yarısı" gelir. Cemal, çocukluğunun geçmiş olduğu "Şehzadebaşı ile Horhor arasındaki Elâgöz Mehmetefendi" mahallesindeki evlerine gider ve daha sokağa çıktığı andan itibaren, son altı yılda İstanbul'daki değişmeleri görür. Birincisi bu şehir düşman işgalindedir ve her köşede bu durumu gösteren sahneler yer alır. İkincisi şehrin kendisinde vuku bulan değişikliktir: "Şehir, hiç de bıraktığım şehir değildi. Bana insanlar değişmiş, hayat değişmiş, evler, sokaklar ihtiyarlamış, yıpranmış gibi geldi. Daha sonraları İstanbul sokaklarının cazibesinin bir tarafını yapan satıcı seslerinin bile eski satıcı seslerine benzemediklerini farkettim.

Dört muharebe senesinde birkaç nesil birden askere alındığı için, ananeleri yeni gelenlere öğretecek insan kalmamıştı. Uzun süren bir kıştan sonra, buzlar altında filiz süren otlar gibi her şey yeniden filizleniyordu" (s. 20).

Cemal, geldiği andan itibaren bu değişikliği somut olarak insanların hayatlarında, yaşayışlarında görür. Kendisini beklemediği bir şekilde olayların içinde bulur. Bu olaylar, Millî Mücadele'ye kendi çaplarında yardım etmek için çırpınan milliyetçilerin giriştikleri faaliyetlerdir. Cemal, çocukluğundan beri hayran olduğu İhsan'ın emrine girer, ona ne kadar az bilirsen o kadar iyi olur derler ve Cemal sürekli oradan oraya dolaşır. Cemal'in ne yaptığını kesinlikle bilmemesi, hattâ çoğu zaman yaptıklarını budalaca bulması, mânâsına ulaşamaması bir bakıma onun dikkatini canlı hayat sahnelerine çevirmesine imkân verir. Küçük ıztırapları içinde büyük olan insanlar görür. Cemal'in bu dolaşmaları ile verilen 1920 İstanbul'unun karışıklığı, romandaki şahıs kadrosunun sayısını arttırır. Bunların içinde, gözden düşmüş fakat kendilerinin her an hatırlanacağı umuduyla yaşayan devlet adamları, harp vurguncuları, idealistler, hainler, fedakâr kadınlar, düşmüş kadınlar, değişen hayat şartları içinde yerlerini arayanlar, ıztırabın hayatlarını kararttığı insanlar yer alır.

"Mehlika Sultan'a âşık yedi genç" mısraı ile tanıtılan Mehlika Sultan Sabiha, mâzinin aynasında görülen bir çocukluk arkadaşıdır. Kendi içine kapalı Cemal, bu serbest, canlı, güzel ve akıllı kızı sever. Sabiha'nın kendinden büyüklerle anlaşması, dostluğu Cemal'i kıskançlık içine atar. Cemal'in ailesiyle birlikte İstan-

bul'dan ayrılmasından sonra, Sabiha, yakışıklı fakat ahlâksız bir adamla, Muhtar'la evlenir. Bu evlilik, çocukluğunu bir cehenneme çeviren evinden kaçma gibidir. Hasta, fakat kocasının hayatını cehennem eden bir anne ile, sorumsuz, eğlence ve içki düşkünü babanın sonsuz kavgaları içinde büyüyen Sabiha, evlenmek için de babasına benzer bir erkek seçer.

Cemal İstanbul'a geldikten sonra, Sabiha'yı arar. Fakat çekingen genç açıktan açığa onun nerede olduğunu sorup öğrenemez. Çekingen mizacına uygun, çekingen sorularla ve bilhassa tesadüflerin yardımıyla topladığı bilgi kırıntılarıyla onun hakkında bilgi edinir ama onu yine göremez. Nihayet mâzisini yakar gibi, bütün eski kâğıt ve resimlerini yakan Nasır Paşa'nın Cemal'e verdiği Sabiha'nın resmine kavuştuğu gün; Kadıköy iskelesinde Cemal, Sabiha'nın kendisine seslendiğini duyar. Fakat bu bir buluşma, kavuşma değildir. 374 sayfalık romanın 331. sayfasında nihayet vuku bulan bir karşılaşma yeni bir kâbusun başlangıcıdır. Bu andan itibaren olaylar hızlanır. Muhtar, kendisinin bir cinayet suçlusu olduğunu telmih eden bir yazısı dolayısıyla Cemal'i görmeye gelir. Ona güya bir gazetede iş teklif edecektir. Bu gazete zengin bir diplomat olan Kudret Bey'i soymak için Muhtar'ın giriştiği son oyundur. Cemal, Muhtar'ın söylediklerine inanmayıp onu kovduğu zaman, Muhtar Cemal'i de suçlar:

"Bir kadınla evlendim diye bütün şehir benimle meşgul... Herkes benim peşimde... Hepiniz kıskançlıktan ne yapacağınızı bilmiyorsunuz..." (s. 344).

Muhtar "hayatla oynamış"tır ve yaptıklarının sonuçlarını "yüklenecek kadar" kuvvetlidir (s. 348). Çevresindeki "ahmak insanlar" onu küçük yaşından beri her şeyden bıktırmış ve can sıkıntısının içine atmışlardır. O da kendi hayatıyla kumar oynamıştır. Evlilik de onun için bir kurtuluş olmamıştır. Sabiha da "şahsiyetinin ve imkânlarının hastası"dır. Muhtar, Cemal başta olmak üzere Sabiha'ya âşık olan herkesi, İhsan'ı, Muhlis Bey'i, Kudret Bey'i de suçlar (s. 346).

Sabiha, beklenmedik bir anda, bir gece, bir karar arifesinde Cemal'e gelir. Kocasından ayrılmıştır fakat Muhtar yine de peşindedir. Sabiha'nın sahneye çıkması ile, bir ara evine sığınmış olduğu Nasır Paşa'nın öldürülmesi aynı zamana rastlar. Nasır Paşa öldürüldüğü gün, yanında sadece İhsan vardır. Roman bu haberle biter. Nasır Paşa'yı kimin öldürdüğü belli değildir. Hatıratı yerine birtakım önemsiz belgeler vererek aldattığı İhsan'ın da, karısını evinde sakladığı için Muhtar'ın da onu öldürmek için sebepleri vardır. Fakat ne gazetedeki haberde ne de Cemal, Muhlis ve Kudret Bey'in konuşmalarında, İhsan suçlanır, fakat yakınları onun bu işten hayli sıkılacağını bilmektedirler ve ona yardımcı olmak için giderler.

Roman, günlük hayatta olduğu gibi bin bir teferruatla doludur, bu bakımdan belirli, geliştirilmiş bir vakadan bahsetmek mümkün değildir. Romanın anafikri, kendisini "bir yığın gizli kuvvetin elinde esir" hisseden (s. 334) ve "et-

rafında herkesin bir gölge gibi kaybolduğunu" sanan Cemal'in arayışı ve kelimeleri arkasındaki mânâları öğrenişinin hikâyesidir. "Biz evvelâ kelimeleri öğreniriz. Sonra yaşadıkça teker teker mânâlarını" (s. 364). Cemal altı aylık bu dolaşmada "tezatları kendinde toplayan" insanlarla tanışır (s. 363), "bütün hayat üstüne yığılmış gibi"dir. O kendi oyunlarını kendi başlarına "hayatları" pahasına oynayan insanların arasında, onların oyunlarına katılamadan, daima "sahnenin dışında" kalarak onların maceralarını tanır. Fakat bu insanları tanımak demek midir? Sevgi, merak, bağlılık Cemal'e birçok işi yaptırır, fakat o içinden geçenleri kimselere anlatamaz. En çok sevdiği kişilerin yanında bile kendini yalnız hisseder. Onların yanında, hattâ Sabiha'nın yanında bile "biçare"dir.

Niçin sevdiklerimiz, bizim içimizden geçenleri merak etmezler? Niçin insanoğlu, insanoğluna her şekilde kapalıdır? O dakikada, her zaman olduğu gibi Sabiha için seve seve ölebilirdim. Fakat Sabiha'nın zihninden geçen şeylerin bir tanesini bile bilmiyordum. Hele ona, ikide bir, o gece:

- Ah, bir karar verebilsem... dedirten şeyin ne olduğunu hiç bilmiyordum" (s. 369).

İç ile dış arasındaki tezadın ve çatışmanın kuvvetle anlatıldığı bu romanda, insanlar arasında kurulan ve kurulamayan bağlar üzerinde durulur, derin psikolojik tahliller yer alır. Aynı zamanda zaman bakımından İstanbul'un çok muztarip bir döneminin perişanlığı, bu biçare insanlarla bütünleşir. Kuvvetli bir resim zevki olan Tanpınar'ın bu romanında hemen her paragraf bir tablo gibidir. Ayrıca, yazarın insan uzuvlarına dikkati bu romanda bilhassa göze çarpmaktadır. Bu uzuvlar, el, göz ve burundur. Göz üzerinde romancının durması, her biri kendi oyununun oyuncusu olan kahramanları seyreden "sahnenin dışındakiler"in farklı bakışlarına tekabül eder.

(Çingenenin) "gözleri simsiyahtı ve bütün yüzünde ancak uzun riyazetlerle elde edilebilecek bir kudret, bir çekiliş vardı" (s. 311).

"Alâiyeli Ahmet'in gözleri de bu çingeneninkiler gibi, debboydaki hapishanenin karanlığından insanı çıldırtacak şekilde apaçık bakıyorlardı. Fakat bakışlar ve insanlar aynı değildi. Şüphesiz hiç aynı değildiler..

O, çifte ölümünün arkasından bütün hayata bakıyordu. En ince ve mânâsız teferruatına kadar gördüğü hayata bazen güreşmeyi gözüne kestirdiği bir dev, bazen başında beklediği bir hasta gibi bakıyordu.

Süleyman Bey de bakıyordu. İştiha ile, hırsla, şüphe ile, zaman zaman şüphesiz vicdan azabıyla bakıyordu.

Ne garip, bu yaşayan adam, yaşayan ve eğlenen, düştüğü bataklıkta bir nergis tarlasında otlar gibi hazla dolaşan ve lezzet alan adam bir ölü gibi bakıyordu. Sade bir ölü gibi bakmıyordu. Baktığı her şeyi bu bakışlarla öldürecek gibi bakıyordu...

Halbuki ölü olan Alâiyeli Ahmet, benim içimden bütün hayata gülerek bakıyor" (s. 313) .

Süleyman Bey'in odasındaki kız, "talihinin arkasından bakıyor. Doğmamış çocuklarının gözleriyle bakıyor" (s. 314).

"Behçet Bey, sabahleyin bol zeytinyağında yüzdüğünü gördüğüm balıkların gözleriyle bakıyor. Ama, muhteşem yaldız çerçeveli aynanın içinde Talât Bey'in hiç görmediğim gözleri, bana bu aynayı hediye eden Behçet Bey'den çok başka türlü bakıyorlar. O da hayatın gözleriyle ve hayata bakıyor. Affettiği hayata bakıyor. Mahur beste'nin ölümü yenen yarı akşam kızıllığı içinden bakıyordu. Çünkü hayat da, ölüm de sevdin mi, affettin mi yenilebilir."

"Şimdi Anadolu'da dövüşenlerin hepsi hayata başka türlü bakıyorlar" (s. 314).

"Etrafımda çok göz var! Hepsi bana bakıyor... Bir hafta evvel mahkemede gördüğüm adamın bakışları sadece gizlenecek yer arıyor; Muhlis Bey'in bakışları, ben hayatın efendisi olmak isterim, diyor. İhsan'ın bakışları sadece düşünüyor. Ben bu saati iyice çözmeden, hiç bir iş göremem diyor."

"Nasır Paşa'nın bakışları hayalindeki İtalyan bahçelerinden kendisiyle ölecek bir mâziye bakıyor. Kudret Bey, borçlarının, birikmiş kinlerinin, hacâletlerinin arasından çok küçülmüş, bîçare bir mahlûk gibi bakıyor.

Sabiha'nın bakışları Mahur beste'nin arasından, daha şimdiden Atiye teyzenin, Talât Bey'in bakışlarıyla bakıyorlar. Bazen de bana ebediyen darılmış gibi bakıyor. Bir akşamüstü, yağmur altında yüzüme bakmadan baktığı gibi bakıyor" (s. 315).

Çevresindekilerin bu bakışlarını yakalayan Cemal ise, "bir mâzi aynasından" hayata bakmaktadır: "Ben bir mâzi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum" (s. 315).

Bu bakışlarda hayat ile ölüm tezadı derhal kendisini gösterir. Sanat, ölümü aşan bir kapıdır ve Mahur beste'nin yaratıcısı kadar, kendilerini bu sanat eserinde bulanlar da ölümü aşmışlardır. Halbuki yaşar göründüğü halde, ölen ve bakışlarının değdiği her şeyi çürütenler de vardır.

Romanın adı ve ana fikriyle yakından ilgili olduğunu sandığım bu "göz" imajı, Cemal'in geçirdiği bir buhran ânında yoğun olarak çevresini saran binlerce göz ile verilir. Romanın içinde ise serpilmiş olarak bulunur ve romanın bütününde Cemal ile birlikte yürüyen gözler vardır.

Eserin, saf, nazik diplomatı Kudret Bey'in burnu ile ilgili parça ise, romanın en ironik bölümünü teşkil eder. Tanpınar burada, bir uzuv ile şahsiyet arasındaki münasebeti, o kişinin bütün davranışlarını, hattâ yaşayışını içine alacak şekilde ortaya koyar (s. 115 120).

İki ana bölümden oluşan romanın birinci kısmı, Cemal'in çocukluğunu anlatışıdır. İkinci bölüm "hadiseler" adını taşır ve Albert Sorel'in şu cümlesiyle başlar: "Dünya gömlek değiştireceği zamanlarda, hadiseler sakınılmaz bir kader halini alırlar" (s. 156). Bölümün bu başlığı, Cemal'in İstanbul'daki çeşitli kişilerle ilgili, ilk bakışta birbiriyle ilgisiz görünen hadiselerin hikâyesini açıklar. Bu hadiseler Cemal'le doğrudan doğruya ilgili olsun veya olmasın, bütünde onu zenginleştiren hayat tecrübeleridir. Ve kader, bu ufacık hadiselerin içine gizlenmiş olarak, insanların, Tanpınar'ın ifadesiyle "günlük ıztıraplarında büyük olan" insanların hayatını idare eder. İnsanın, etrafındaki terkibin bir parçası olduğuna inanan yazar, onları geniş çevreleriyle, bir ufacık hadisede derinleştirilen psikolojileriyle verir. Bunu yaparken de imajlarla zengin, Türkçenin en yüksek mizahî ve ironik üslûbuyla, onları ve hayat karşısındaki tavırlarını anlatır.

(*Millî Kültür*, nr. 34, Mayıs 1982, s. 38-40).

"NE İÇİNDEYİM ZAMANIN, NE DE BÜSBÜTÜN DIŞINDA"

Haldun Taner

Yaşamayı böylesine seven, onu bir sanat haline getiren, her ânının tadını çıkarmayı böylesine âdet edinen az insan tanıdım. Bence, hoca, şair, romancı kişiliklerinden önce, onun bu yaşama sevinci dolu bohem yanı, ömrünü estetik ve düşünsel bir yoğun yaşantılar halkası yapmak isteyen yanı, daha ağır basardı. Bu yanıdır ki, bütün öbür kişiliklerini zenginleştirir, böylesine içten ve sıcak yapardı.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bende her zaman kurak toprağa düşmüş bir bitki hüznü yaratmıştır. Adilikler, sathilikler, gelgeçlikler, vurdumduymazlıklar içinde bir ortamda, onu mülteci bir Orta Avrupalı, örneğin bir Macar yazara benzettiğim de çok olmuştur. Sağla solla, titiz bir ayrım yapmadan her önüne çıkan biraz kafası işler insanla dost sanılışı, hep bu yalnızlığından, kendine bir tutamak aramak, hiç değilse taşmak ihtiyacında olan engin dostluğuna birtakım yankı adacıkları bulabilmek zorunluluğundan doğuyor olmalı idi.

Bir de şu var: Belki de insanlara, çıkardan uzak, alabildiğine içten bir yakınlık göstere göstere bunun zevkine ergeç onları da vardıracağını ummuş olabilirdi.

Onca, dünyayı sırf onun gibi güzele tapış, insanlığa, dostluğa onun gibi inanış kurtarabilirdi. Bu bakımdan böyle bir dinin havariliği sayabiliriz arkadaşlığını, hocalığını, yazarlığını ve her yönünü.

Durmadan Düşünen, Duyan Bir Varlık

Omzunu çarpıtıp, sağ kolunu gererek, elinizi dürüst ve sımsıkı öyle bir kavrayışı vardı ki, bu avucun içinde sanki onun dost kalbinin sıcak atışını duyardınız. Bir çocuğunki kadar temiz gözleri parlar ve hafifçe yaklaşıp bir sır söyler gi-

bi başlardı konuşmaya. O kısık, ona çok yakışan, onun içtenliğini daha bir vurgulayan sesi ile.

Size rastlamadan, kendi kendine, çoğu zaman o günkü bir rastlantı veya yaşantının çağrışımı ile daldığı bir düşünce silsilesinin son halkasını size açıverir, başından, gelişmesinden habersiz olduğunuz bu fikir yolculuğunu sanki siz de onunla birlikte katetmişsiniz gibi sonucuna sizi de ortak etmek isterdi. Kendi düşüncelerinizle, sokağın ve çevrenin gürültüleri ile günlük kaygularla bunalmış kafanız birden bu söylenenle bir bağlantı kurmakta gecikir, anlasa bile ilkin onun anlattığı sıcaklıkta algılayamaz, ama yavaş yavaş onun iklimine, onun dünyasına, girince, bu söylenen, çoğu zaman yeni, aranıp duyulup varılmış yargı ya da bulguya, onun istediği ilgiyle yaklaşıp, çoğu zaman bunu benimser, ondan ayrıldıktan sonra da yolunuza bu düşünce ile ya da ona katılan yeni çağrışımlarla devam eder, sizi sıkan şeylerin baskısından bir süre uzaklaşmış olurdunuz.

Ölümünden birkaç gün önce Hachette'de rastlaşmıştık. Ayaküstü son romanından konuştuk: Eli elimde, "Dün gece sizinkilerde idim" dedi. "Bezik oynadık. Tevfik Sağlam Paşa, Osman Horasanlı, Fahri Arel, Hamit Nafiz, İlhami Bey... Yedi buçuk liralarını aldım."

"Üzülmüşlerdir" dedim. Güldü. Başını salladı. Sonra yine eli elimde, "Yahu ne temiz, ne pürüzsüz, ne berrak insanlar" dedi. "Onların yanında kendime bakıyorum da ne Şarklı olduğumu anlıyorum. Biz çok gıllıgışlıyız yahu, onlara kıyasla, Âli de benim gibi idi." Sevgili Ahmet Hamdi... Kendine iftira ediyordu. Gıllıgışlı adam bunu düşünebilir, düşünse de söyleyebilir mi idi. "Estağfurullah" demedim. Bu sözlerinde bir estağfurullah avcılığı aramak kadar onu tanımamak olamazdı. O bunu sırf o beş dostuna duyduğu hayranlığa yeni bir renk katmak sevinci ile yapıyordu.

Ne kadar dürüst ve gıllıgışsız olduğuna çok örnekler verebilirim. O her zaman kendi kendine sadık ve tutarlı kalabilmiş bir kişilikti. 27 Mayıs subaylarının, çıkarcı jurnalcilerin kışkırtısı ile üniversitenin en değerli hocalarını kürsülerinden uzaklaştırdıkları zaman da Ahmet Hamdi badireden kurtulmuş olmasına karşın, bu zorbalığı bir gün onaylamadı, jurnalcı hocalara küstü. Onların yaptığından utanç duydu. Bunu her fırsatta belli etti. Bir polemikçi, bir savaşım insanı değildi. Bütün bunları kendi kendine tutarlı kalmak için yapıyordu. Başka türlüsü onu kahrederdi. Tek kalesi kişiliği olan her insan gibi.

Aşkları

Herkesin sıcak evine, kendini bekleyenlerin yanına döndüğü akşam vakitleri Ahmet Hamdi'yi Narmanlı Yurdu'ndaki bekâr odasında yalnız plakları ve kitapları beklerdi.

Sınırlı hoca aylığının yarısını her ay kitaplara yatırır, kitap paketine sevgi ile sımsıkı sarılır, sayfalarını, bir kadın soyuyormuş gibi gözleri parlayarak şehvetle açardı.

Güzele alabildiğine açık ruhunun kadınlara ilgisiz kalmayacağı muhakkaktı. Ne var ki, bu aşkların çoğu platonik kalırdı. Hattâ âşık olduğu hanımların bazen bundan haberi bile olmazdı.

Freud'un Sublimation öğretisine Ahmet Hamdi'den güzel örnek sanırım kolay bulunamazdı. Tanpınar, bu platonik aşkları somutlaştırmaya kalksa idi, bu Tanpınar olur mu idi? Bütün bu yaşanmamış, kursakta kalmış hayali aşklar, ona yaratmalarında en sıcak iti oluyor, bir Bursa türbesinde bir genç kızın uçucu gülümsemesi, sarı saçlarını balerinler misali topuz yapmış hayal gibi bir genç kadının Maya Galerisi'nin ahşap merdivenlerinden inişi Ahmet Hamdi'nin belleğine ve ruhuna yapışıp kalarak, sıcağı çabuk geçmeyen bir çini soba gibi onun iç iklimini uzun süre ısıtıyordu. *Mahur Beste*'nin, *Huzur*'un nice şiirlerinin arka fonunda hep böyle sublime edilmiş sevgililer bulmak mümkündü. Tekrar ediyorum. Onlara daha yaklaşsa, et ve kemik temasını göze alsa, onları somut birer varlık olarak yaşasa, onlara doysa, belki, belki de ne kelime, muhakkak ki bu coşkusu, hayranlığı pek kalmayacaktı. Bazı şeylere uzaktan bakmak, onlara onlarda olmayan bir boyut kazandırır. En azından ona bakanın ona giydirdiği varlığın boyutu. Onlar konuşmamalıdırlar. Konuşmadıkça büyürler. Onlara yaklaşmamalıdır. Yaklaşınca her günkü gerçek ve çoğu zaman yavan yanlarını da ele verirler. İstemeden o romantik âşığın yarattığı imajı yalanlarlar. Ahmet Hamdi, edebî başarılarının olgun ve orijinal buluşlarının sevdiği kadınlar tarafından takdir edilmesini beklemek saflığını göstermiş midir, bilmiyorum. Herhalde bunu beklediği zamanlar olmuştur. Kadınlar kendileri için düşünülen her güzel şeyi severler. Onların resmini, heykelini yapan sanatçıları takdir ederler. İlham kaynağı olduklarını öğrenmek, onları her zaman çok mutlu eder. Ne kadar güzel olurlarsa olsunlar, daima bir yerinden eksik olan güvenlerini güçlendirir. Bunlar doğrudur, doğrudur da çoğu kadınların beğenisi kendi kişisel alanlarının dışına pek taşamaz. Ahmet Hamdi bir aşk şairi değildi. Romanları, denemeleri hep kültürle yüklü ve Ahmet Hamdi'nin kişiliği kadar çok yanlı, zengindi. Bu romanlarda, yazılardaki seviye ile sevdiği hanımların hayranlığını kazanması, örneğin bir Paul Geraldyn'in Toi et Moi'sı ile -çünkü hanımlar hemen Geraldyn'in Toi'si ile özdeşleşiverirler- kazandığı kolay beğeniyi kazanamazdı. Ahmet Hamdi'nin, Yahya Kemal'le Ahmet Haşim'in, bu iki birbirini çekemezin kişiliklerini kendi imbiğinde eritmiş bir şair kişiliğinde çok ağır basan bir de Ahmet Hamdi kişiliği vardır. Bu kişilik yukarda saydıklarımızın dışında, örneğin bir Paul Valéry'den de büyük çapta etkilenmiştir. Thomas Mann'ı övdüğüne rastlamadım. Thomas Mann da, eğer okudu ise onun hayranlığını kazanacak soydan başka bir romancı idi. Edebiyat ve mimariden sonra en çok sevdiği sanat müzik olduğu için, Türk romancıları içinde arkitektonik yapı ile romanın ol-

duğu gibi, müzikal yapı ve fugue sanatı ile romanın yakın ilişkisini de ilk keşfeden o olmuştur.

En Büyük Hizmeti

Ahmet Hamdi'nin bir büyük ve değerli özelliği de, ustası Yahya Kemal'in etkisiyle Türk geçmişinin ve bugünün sentezine yönelik bir yaklaşım içinde bulunuşu idi. Sanat tarihimizin inceliklerini edebî bir dille, onun kadar sevgi ve vukufla okuyucuya getiren bir benzerini tanımıyorum. Hepimiz Ankara'ya, İstanbul'a, Konya'ya, Erzurum'a, Bursa'ya onun gözüyle baktığımız zaman hem ulusal, hem kişisel zenginliğimizden övünç duyarız. Ulusal, çünkü o şehirlere niteliklerini veren her şey başta sanat yapıtları olmak üzere, Ahmet Hamdi'nin sıcak kaleminde dile gelir, içimize işler ve onun çok üzerinde durduğu o mekân ve zaman sanki beyaz kâğıtta canlanır. Kişisel, çünkü bu sihirbazın kalemi bizim içimizde ona akraba telleri kıpırdatır, onunla aramızda da bir ortaklık övüncü yaratır. Bursa'nın akarsuları onun sayfalarında şakırdamaya başlar. Süleymaniye'nin minarelerinden kopup gelen ılık bir rüzgâr yüzünüzü okşar. Bence Ahmet Hamdi'nin en büyük şaheseri *Beş Şehir* adlı ölmez yapıtıdır. Bu beş şehir durdukça, bu yapıt da onun en içten yorumu olarak ayakta kalacaktır, kanısındayım. Bir yazarın ulusal kültürü ve geçmişinin kalıtımı ile bu rütbe özdeşleşmesinden ve onu yurttaşlarına böylesine ustalıkla yaymasından büyük bir yurt ve kültür hizmeti düşünülebilir mi?

Yüce Bir Oyunun Peşinde

Ahmet Hamdi, sadece bu yüce kalıtımın dünyasında onun büyük mimari eserleri içinde, şehirlerin kendilerine özgü zamanlarının ve üslûplarının müziğinde değil, doğanın tüm olanaklarına da apaçık, onun bütün güzelliklerine de aç ve onun ikinci elden değerlendirilmesi olan dünya resim şaheserlerine de hayran yaşadı.

Kadın güzelliğini doğa güzelliğine benzeten ressamlara, kafa ile değil, yaşantı ile hak verdiği bir günü unutamam. Yaz sonlarında bir gün Küplüce arkalarında uzun bir yürüyüş yapmış, hem güneşli, hem de hüzünlü doğanın kaçıcı birkaç ânını yaşarken, bu benzetişi kendi keşfetmiş olmanın mutluluğuna varmıştı. Ertesi gün beni fakültede bulmuş, o yaşantının etkisi uçup kaçmadan, alelacele Giorgione'nin Venüs'ünü görmek, ona bir de dünkü yaşantısının açısından yeni bir olgunlukla bakmak istemişti. Doğa, kentler, mimari, kitap, müzik, resim, heykel, koca sanat tarihi, onun için yeni yaşantıları, görünümleri ile, şaheserleri ile doğrulayan, destekleyen bir büyük kaynak oluyordu. Bu geçici hayat içinde, insan kendine bundan seviyeli bir oyun bulamazdı.

(*Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, İstanbul 1983, s. 28-33).

TANPINAR'IN MEKTUPLARININ PEŞİNDE

Zeynep Kerman

Yıl 1965. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü üçüncü sınıf öğrencisiyim. Prof. Dr. Mehmet Kaplan ile tez konusu hakkında görüşmeğe gitmiştim. Hoca, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektuplarını toplamamı tavsiye etti. Liseden edebiyat öğretmenim olan rahmetli hanımı Behice Kaplan şiddetle itiraz etti ve kimsenin özel hayatını deşmeğe hakkım olmadığını, kendisine yazdığı mektupları vermeyeceğini söyledi. Bu beni yıldırmadı, belki de, çok sevdiğim ve saygı duyduğum Behice Hanım'a, kendimi isbat edebileceğim bir fırsatı değerlendirmek istedim. Kaplan Hoca, rahmetli Cevat Dursunoğlu, Dr. Tarık Temel ve Prof. Dr. Bedrettin Tuncel'e müracaat etmemi söyledi.

O zamanlar eski yazım pek iyi değildi. İki gün, lügatların yardımıyla rahmetli Cevat Dursunoğlu'na eski yazı ile bir mektup yazarak, tezimin konusunu, gayemi anlattım ve Tanpınar'ın kendisine yazdığı mektupları veya fotokopilerini göndermesini rica ettim. Bir hafta kadar sonra şişmanca bir zarf geldi. Rahmetli Dursunoğlu, dört mektupla yetinmemiş, Tanpınar'la tanışmalarını, çeşitli hatıralarını da dile getirmişti.

Birkaç ay sonra Ankara'ya gittiğimde, bu olgun, kültürlü, vatanperver beyefendiyle tanışma şerefine eriştim. Gönderdiği mektuplarda birkaç kelimeyi karaladığından dolayı özür dilemesi beni çok mütehassis etmişti.

Prof. Dr. Bedrettin Tuncel'den ağabeyimin okul arkadaşı olan oğlu vasıtasıyla bir randevu talep etmiş, gayemi de belirtmiştim. "Görüşecek bir şeyim yok" cevabını alınca, hayretler içinde kaldım. Bir üniversite talebesine böyle bir cevap veren hocayı çok merak ettim ve âdeta baskın diyebileceğim bir tarzda, bir öğle vakti evine gittim. Kapıyı kendisi açtı, şaşkınlığını atamadan "Görüşmek istemediğiniz öğrenci benim" diyerek içeri girdim. Kapıdan doğru çalışma odası

olarak da kullanılan geniş bir salona giriliyordu. Yan kapılardan birinden hanımı içeri girdi. Bedrettin Bey "Bana mektup yazmadı" cümlesini söylediği anda hanımı "Şu çekmecede değiller miydi'!' dedi. Bedrettin Bey çok hiddetlendi ve çıkması gerektiğini söyledi. Bu, benim yardımsever, daima talebeyle meşgul olan, hattâ şahsî dertlerini de halletmeğe çalışan hocalarımdan çok farklı bir hoca tipiydi.

İstanbul'a dönünce, Dr. Tarık Temel'e gittim. Beyoğlu'ndaki geniş muayenehanesinde bana randevu vermişti. Yanında, gençliğinde çok güzel olduğu belli, eskilerin "mihrap yerinde" dedikleri bir hanımefendi vardı. Beni küçük gören, istihfaf eden bir tonla karşıladı ve hocam aleyhinde konuşmağa başladı. O zaman dayanamadım ve gençliğin de verdiği bir cüretle "Tanpınar *Huzur*'u size nasıl ithaf etmiş, şaştım" dedim.

O gün ağlayarak Kaplan Hoca'ya böyle devam ederse mezuniyet tezini bitiremeyeceğimi, bana başka bir konu vermesini rica ettim ve fakat mektupları mutlaka toplayıp neşretmekte kararlı olduğumu söyledim.

Bunun üzerine Tanpınar'ın *"Edebiyat Üzerine Makaleleri"*ni toplamağa başladım. Mezuniyet tezimin metin kısmı 1968'de ben fakülteyi bitirmeden, Çağdaş Türk Yazarları Serisi'nin ilk kitabı olarak yayınlandı.

Kitabın piyasaya çıkışından az sonra Dr. Tarık Temel beni telefonla aradı, görüşmek istediğini söyledi.

İtiraf ederim, biraz çekinerek gittim, zira sağı solu belli olmayan, ne yapacağı, nasıl davranacağı bilinmeyen bir insandı. Sinirlenince, ben de biraz öyleyimdir. Yine muayenehanesinde buluştuk. Kitabı okumuş. Tanpınar'ın her biri bir mücevher kıymetinde, derin bir kültürün izini taşıyan makalelerinin bir araya getirilişini ve özellikle bölümlendirilme şeklini çok beğendiğini söyleyerek iltifat etti ve önceki tatsız ve sevimsiz konuşmamıza temas ederek "Çok gençsiniz, becerebileceğinizi ummuyordum" dedi. Sonra masasının gözünden mektuplarla birlikte bir tabanca çıkardı. Korkmadım ama şaşırdım. "Bunlarda pek çok insanı rencide edecek dedikodular var, eğer onları olduğu gibi neşredersen seni vururum" dedi. Güldüm ve beni ilgilendiren şeyin dedikodu değil, edebiyat olduğunu söyledim. Adeta ilk seferki davranışını affettirmek ve sevdiği bir dosta vazifesini yapmak istiyordu. Asıl güzel mektuplar Adalet'tedir diyerek telefona sarıldı ve ona "Sana hemen genç bir hanım gönderiyorum. Hamdi'ye hiç birimizin yapamadığı hizmeti yaptı, bütün mektupları ona ver" dedi. Akşam üstüydü. Adalet Cimcoz'un Mecidiyeköy'deki zevkle döşenmiş geniş çatı katı dairesine gittim. Yaşımı göstermiyordum. Belki bu yüzden, belki de bizim neslimizin eski harfleri öğrenmesinin mümkün olamayacağı umumi kanaati, Adalet Hanım'da da vardı, önce birkaç satır okutarak beni imtihan etti, şaşkın bir sevinçle kocası Mehmet Ali Bey'e seslendi. Benim bu davranışı normal karşılamama da şaşırdı-

lar. Oysa, ben ve arkadaşlarım, kütüphanelerde, eski dergi ve gazeteleri tararken, genellikle emekliler tarafından sık sık imtihan edilmeğe alışıktık. O gün, hayatımın en mesut günlerinden birini yaşadım. Tarık Temel'den on üç, Adalet Hanım'dan otuzdört mektup aldım, ayrıca beni Sabahattin Eyüboğlu'na da tavsiye etti. Adalet Hanım bir hayli iltifattan sonra ömrümü böyle eski yazılar içinde geçirmek yerine aktris olmak isteyip istemediğimi sordu. Böyle bir hevesim olmadığını duyunca da hayret etti.

Sabahattin Eyüboğlu'nun Karakol durağına yakın evine gittiğimde bahçedeydi ve üç mektup yanındaydı. Konuşmak istemedi ve hemen mektupları uzattı ve yüzüme baktı. Gitmemi istediğini anladım ve müsaade istedim.

Büyük bir cömertlikle mektup verenlerden biri de rahmetli Ahmet Kutsi Tecer'in hanımı Meliha Hanımefendi oldu. Kaplan Hoca ile ziyaretine gittiğimiz bu İstanbul hanımefendisi, Tanpınar'ın samimi bir okuyucusu idi. Güzel hâtıraları vardı.

Kaplan Hoca'nın verdiği mektuplar ise, bence, birer sanat şaheseriydi.

Talih her zaman insana yar olmuyor. Mektup yazdığından emin olduğum pek çok dostu veya yakını, belki cimrilikten, belki şahsî oluşlarından veya çeşitli sebeplerden vermekten çekindiler. Kardeşi merhum Kenan Bey, otuz beş kadar mektup ve kartını bana getirdi. Bunları daktilo etmeğe başladım, fakat zannederim onuncu mektuptaki "Bunları saklama, kimsenin eline geçmesini istemem, saklayabileceğin cinsten mektup istersen ayrıca yazarım" cümlesi bana bir vasiyet gibi geldi. Bunların hiç birini kitaba dahil etmedim. Yine de iki yüz elli sahifelik bir kitap ortaya çıktı. Bu eserin yayınlanmasıyla bazı dostlarının bana ellerindeki mektupları vereceklerini ümit ediyordum, fakat yanılmışım.

Mektuplar'ın insan ve sanatkâr olarak Tanpınar'ı çeşitli ve bilinmeyen cepheleriyle aydınlattığına ve ona olan ilgiyi arttırdığına kaniim. Avrupalılar mektup nev'ine çok önem verirler ve edebiyatçılarının mektuplarını mutlaka neşrederler. Bizde bu gelenek maalesef henüz kurulamamıştır. Cahit Sıtkı'nın Ziya Osman Sabâ'ya yazdığı mektuplarla Tanpınar'ınkiler gerçekten muhtevalı, sanat değeri olan eserlerdir.

Yakında yeni bir baskısını yapmayı düşündüğüm *Mektuplar*'ın zenginleşmesi en büyük temennimdir. Tabii Tanpınar'ın dostlarının yardım ve himmetiyle.

(*Türk Edebiyatı*, sayı 121, Kasım 1983, s. 50-51).

AHMET HAMDİ TANPINAR HOCAM

Samim Kocagöz

Zeynep Hanım Konağı dedim mi,[1] Ahmet Hamdi Tanpınar Hocamdan söz etmeliyim : Şu yazıyı yazarken, başımı kitap rafına çevirdim mi, Hocamın 614 sayfalık, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* kitabını görüyorum. Bu birinci cilt. İkincisi çıkamadı sanırım. Ahmet Hamdi Tanpınar, böylesine bir tarih yazmıştır ama derslerinde çoğunlukla Fransız şiirinden söz ederdi. Bizim son yılımızda Tanzimat Edebiyatı Hocamızdı. Fakültede bitirme sınavlarına girmeden son yılımızda, bir bilimsel çalışma yapma zorundaydık. Bir tez yazacaktık. Hocalarım konu olarak 'Tanzimat Devri Dil Hareketleri' üzerinde çalışmamı önerdiler. Ahmet Hamdi Bey'le görüş, onun gözetiminde tezini yaz, çalış... Dediler. Hocayı dersten derse görüyorum. Ders sonrası ne zaman bana vakit ayırmasını istesem, şu işim var, bu işim var, haftaya bu konuyu konuşalım diyor. Ben bir yandan kütüphanelerde hazırlık yapıyorum, bir yandan da Sahaflar'da kitap toplamaktayım. Ahmet Mithat Efendi'nin yirmi beş ciltlik *Letâif-i Rivâyât* başlıklı hikâyelerini, Şinasi'nin, Namık Kemal'in kitaplarını, bende de bulunsun diye alıyorum Sahaflar'dan. Bir yandan plan yapıyor, bir bir kitapları okuyorum. Ne var ki bir türlü Ahmet Hamdi Tanpınar Hocamı yakalayamıyorum. Üstelik Tanpınar, beni, hikâyelerimden biliyor. Cumartesi toplantılarına da geliyor. Ama toplantılarda bilimsel (!) konuşmanın olanağı yok. 'Şikâyet gibi olmasın ama halim nice olacak?' diye Prof. Rağıp Hulusi'ye gittim. O da haklısın, Türk Dilleri Hocası Caferoğlu'na git, kabul ederse, onun gözetiminde tezini hazırla, okuyup imzalayacak üç hocadan biri de ben olurum dedi. Caferoğlu, 'getir ne hazırlık yapmışsan göreyim..' dedi. Uzatmayayım, Ahmet Caferoğlu'nun gözetiminde tezimizi yazdık. Rağıp Hulusi Bey Hocam, didikleye didikleye okudu. Her konuda çok titizdi. Hâmid'in yakası açılmadık birkaç Osmanlıca sözcüğünü yanlış çevir-

---

[1] Zeynep Hanım Konağı, 1940'ların Edebiyat Fakültesi'nin bulunduğu bina. Sonra yandı.

mişim. Hoca, şu anlama da gelir, böyle uygundur diyerekten düzelterek tezi imzaladı. Ali Nihat Tarlan, Divan Edebiyatı Hocamız olduğundan usulen imzaladı. Eh.. Rağıp Bey'in, Ahmet Bey'in sıkı denetimiyle tezim hazırdı. Geldik tezimizin savunmasına. Bütün hocalarımız bir salona toplandı. Elbet Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam da beni sınava çekmeye hazırdı. 'Gel!' dediler, salonun kapısından bir de içeriye girdim ki ne göreyim... Ahmet Hamdi Hocam, öfkeyle üç aşağı beş yukarı dolaşmakta, öteki hocalar da onu korkuyla, gözleriyle izlemekteler. Durakladım. Caferoğlu,

"Gel hele yaklaş.." dedi bana, Tanpınar'a da, "Sen de gel Hemdi!"[2] diye seslendi. Gel! denildi, bir dönüş dönüp bana doğru bir yürüdü ki Hoca, 'eh..' dedim kendi kendime, bu yaşta hoca dayağı yiyeceğiz...'

"Söyle bakalım, nelerden, nerelerden yararlandın tezini yazarken?' diye bağırırcasına soru sordu.

"Efendim, çalışmamın sonunda yararlandığım kitapların listesi var..." diye kekeledim.

"Benim soracağım bu kadar; buyurun siz soru sorun!" Diye öteki Hocalara söylendi, arkasını bize dönüp oturdu.

Tezimde Abdülhak Hâmid'in düz yazıda bir sahne dili getirdiğini savunuyordum. Örnekler veriyordum. Prof. Rağıp Hulusi'nin dikkatini çekmişti bu konu. Bu yolda bana sorular sormaya başladı. Bir örnekte Hâmid, -*Finten*'de olacak- 'Oğlunuzun gafletini görüyorum Leydi Dik!' Diye yazıyordu. Böyle örnekler çoktu. Bu konuda bir hayli konuşuldu. Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam birden bana döndü:

"Bu cümlenin Tanzimat Döneminde neden önemi vardır?" diye sordu. Hocamın soru sormasına sevinmiştim:

"Bu cümleyi, benzerlerini, eğer Şinasi, ya da Namık Kemal yazmış olsalardı, şöyle yazarlardı: "A Leydi Dik, oğlunuzun gafleti apaşikâr meydanda!"

Bir uzunca tartışma oldu Hocamla aramızda, ama bana hak veresi gibiydi. Sonunda Rağıp Bey,

"Sen Tanzimat Dönemi'nin püf noktasını yakalamışsın.. Tezin kabul edilmiştir, çık dışarıya!" dedi.

Çıktım dışarıya ama dışarda bir yarım saat öldüm öldüm dirildim. Tezimiz kabul edildi mi, edilmedi mi? Birden kapı açıldı, Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam öfkeyle dışarı çıktı. Beni karşı köşede görünce,

---

2 Prof. Ahmet Caferoğlu Azerbaycanlıydı, Azeri şivesiyle konuşurdu.

"Gel buraya!" diye bağırdı. Yaklaştım, "Sen," dedi, "git hikâye roman yaz! Bir daha böyle bilim işlerine burnunu sokma!" Yürüdü gitti. Öteki Hocalarımdan öğrendim ki, Ahmet Hamdi Tanpınar, 'Vay ben Tanzimat Hocası olayım da böyle bir tezden haberim olmasın! Diyerekten çok kızmış. Ben bu tezi imzalamam, kabul etmem!' Diye dayatmış. Öteki hocalar, başarılı buldukları için benden yana çıkmışlar. Sonunda, imzalamış ama bana çok darılmış. Ahmet Caferoğlu,

"Önünde bitirme sınavın var. Ağzınla kuş tutsan seni geçirmez. Ama *Hemdi* şair adamdır. Öfkesi biraz yatışsın, get gönlünü al!" Dedi.

Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam mı haklıydı, ben mi haklıydım? Keşke birlikte çalışmak için baştan işi daha sıkı tutsam, ne yapıp edip tezimi onun gözetiminde yazsaydım diye düşünmüşümdür. Gönlünü almaya elbet alacaktım. Her şeyden önce bir sanatçı olarak Hocama, saygım ve sevgim vardı. Şairdi, romancıydı Ahmet Hamdi Bey. İyi ama gönlünü nasıl alacaktım? Bugün düşünüyorum da onun yazdığı *Edebiyat Tarihi* aklıma gelince, hak veriyorum: Ahmet Hamdi Tanpınar, o sıralar yazacağı bu tarih için yardımcı arıyordu herhalde. Bizde de o zamanlar gençlik, heyecan var.

Bir yandan sınava hazırlanıyorum, bir yandan da bu dargınlık işini düşünüyorum. Fakültedeki öğrenciler, hocalarla birlikte vapurla Boğaz gezisi yapacak dediler. Güzel bir bahar sabahı -yoksa Sonbahar mıydı?- Galata Köprüsü'nün altındaki iskelede buluştuk. Öğrenciler kalabalık, hemen hemen bütün hocalarımız da var. Sanırım Anadolu yakasında, Boğaziçi'nin bir köyünde yemek yedik. Dönüyoruz, Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam, dönüp de yüzüme bile bakmıyor. Arkadaşlar türküler, şarkılar söylüyorlar, şiirler okuyorlar; ben ne halt edeceğimi düşünmekteyim. Vapur bir iskeleden kalkarken Yahya Kemal'den söz açıldı. Kimi arkadaşlar bülbül gibi Yahya Kemal'den şiirler okumaya başladılar. Baktım Tanpınar, pencerenin yanında somurtmuş oturuyor. Bu sırada Caferoğlu,

"Yahu!" dedi, "bütün şairlerden şiirler okumışsanız, hiç Hemdi hocanızın şair olduğu aklınıza gelmez mi?"

Herkes döndü Ahmet Hamdi Bey'e baktı. O denize bakıyor. Caferoğlu da 'hadisene!' gibisine bana bakıyor. Anlaşılan ya cesaret edemiyorlar ya da ezberlerinden Tanpınar'ın şiirlerini bilmiyorlar; Arkadaşlar susuyor. Şöyle bir doğruldum: Galiba o yıllarda bir dergide, bir yerlerde yayınlanmış bir şiirini okumaya başladım. 'Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak,/ Rüyalarım kadar sade, güzeldin.' Diye başlayan 'Hatırlama' şiiri miydi? Bilemeyeceğim şimdi aradan neredeyse kırk beş yıl geçti. Ne ki o yılların gençlik ateşiyle (!) sevdiğim bir şiiri, bir iki kez okusam aklımda kalırdı. Bu kez herkes dönmüş bana bakıyordu. Bir de arkadaşlar şiiri mi, beni bilmem, alkışladılar. Tanpınar Hocam, gözlerini iri iri açmış, gülümseyerek bana bakıyordu. Bu sefer de hocalar, arkadaşlar dönüp ona baktılar. Mendilini çıkarıp şöyle bir yüzünü sildi:

"Bre yezit; seni bağışladım!" Dedi.

Büyük bitirme sınavı geldi çattı. O zamanlar bütün yardımcı derslerin bitirme sınavını verenler, edebiyat derslerinin son sınavına toptan girerlerdi. Uzun bir masanın başına Dil hocaları, Divan Edebiyatı hocaları, Tanzimat Dönemi Edebiyatı hocaları otururlar; adamı toptan sınava çekerlerdi. Her bölümün hocaları, öğrencileri alır, soru sorar sonra değişirlerdi. En son Tanzimat Dönemi hocama sıra geldi. Tek başına uzun masanın berisindeki küçük bir masada oturuyordu. Biraz geriye sandalyesini koymuş, Mehmet Kaplan da oturuyordu. Bizden bir yıl önce olan Kaplan, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yeni asistanı olmuştu. Tanpınar, karşısında beni görünce, şöyle bir doğruldu. Biraz düşündü:

"Söyle bakalım," dedi, "Ruhi Bağdadi'nin terkibibenti ile Ziya Paşa'nın terkibibenti arasındaki içerik (muhteva dedi hoca,) farkı nedir?"

Ayrıntılı karşılık verdim. Daha başkaca sorular da sordu.

(*Unutulmayan Öğretmenler*, haz. Zeki Sarıhan, Ankara 1984, s. 76-78).

TANPINAR ve TÜRKÜLER

Cemal Kurnaz

Ahmet Hamdi Tanpınar, kültürümüzün her sahasını yoklayan tecessüsü ile dikkati çeken bir fikir ve sanat adamıdır. Roman, hikâye ve makalelerinde zengin bir muhteva vardır. O, kurulacak yeni terkibin peşinde koşarken, mazideki kültür değerlerimizi çeşitli yönlerden değerlendirmeye tâbi tutar. İşte, türkülerimizin asıl anlam ve önemini de bize öğreten o oldu. O, zaman zaman çeşitli eserlerinde türküler üzerinde durmuş, onları yorumlamıştır.

Huzur romanının kahramanı İhsan, "Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır" diye düşünür.[1] Tanpınar da her çocuk gibi ninni ve türkülerin havası içinde büyümüştür. Türkülere olan ilgisi ve sevgisi çocukluk günlerinin hatırası ile beslenir. Bir çok türküyü, çocukluğundan itibaren şahidi olduğu seferberlik yıllarının sefalet tablosu içinde hatırlar:

"Bu İç Anadolu türküleriyle ben ilk defa seferberlik içinde karşılaştım. 1916 yaz sonu idi. (...) Bir akşam bilmem niçin gittiğim -bilhassa niçin geciktiğim- istasyonda kim bilir hangi cepheden öbürüne asker nakleden katarlardan birine rastladım. Yük vagonlarında isli lambaların altında bir yığın soluk ve yorgun benizli çocuklar birbirine yaslanmışlar, bu ezik, eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen türkülerden birini söylüyorlardı."[2]

Bir Rambrant tablosu kadar güzel ve hüzünlü tasvir edilen bu seferberlik hatırasının bir benzerini yine *Huzur*'da görüyoruz:

"Gide gide iki duvar arası
Kimi kurşun kimi bıçak yarası

---

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul 1972, Tercüman 1001 Temel Eser. s. 17.

[2] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul 1969, s. 103.

Mümtaz bu türküyü tanıyordu. Geçen büyük harpte babasıyla Konya'da iken akşamları uğradıkları istasyonda, nakliyat katarlarında sevkedilen askerler, sabaha doğru araba ile şehre sebze taşıyanlar hep bunu söylerlerdi."[3]

Tanpınar'a göre türküler, hayatın sürekliliği içinde bir yığın değişmeye rağmen daimî kalan aslî yanımızı ifade ederler. Nitekim, *Huzur* romanının baş kahramanı Mümtaz -şüphesiz yazarın kendisi- "Aç kapıyı bezirgân başı" diye türkü söyleyip oyun oynayan çocukları görünce şöyle düşünür:

"Nuran bu oyunu çocukluğunda muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı oyunu oynamışlardı. Devam etmesi gereken işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi... Her şey değişebilir, hattâ kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir."[4]

Türküler bir milletin fikir ve hissiyatının bütünüyle yer aldığı eserlerdir. Bu sebeple İhsan; "Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz."[5] şeklinde konuşur.

İhsan türkülerde yer alan "ıstırab"ın mahiyeti hakkında da tesbitlerde bulunur. Ona göre, türkülerde ıstırap vardır, doğru; fakat, türkülerde sadece "söyleyiş", vardır. Zira onların "kederleri hakiki olsa insan kalbi yarım saat tahammül edemez. Burada bir kalabalıkla karşı karşıyayız. Tecrübe bir kişinin değil bütün medeniyetindir."[6]

Tanpınar, türkülerdeki ağlayan, sızlayan söyleyişi de kendince yorumlar: "Ne garip! Halka sızlanmak ve şikâyet etmek yakışıyor ve hattâ affediliyor... Geçen harbin türkülerine bakın, ne muazzam şeylerdir onlar. Daha eskileri de öyle. Meselâ, Kırım için çıkan türkü gibi. Fakat, münevverde hoş görülmüyor. Demek ki, onun sızlanma hakkı yok. Demek ki mesulüz."[7]

Yahya Kemal, "Bizim romanlarımız şarkılarımızdır." diyor. Tanpınar da türkülerin arkasındaki drama, asıl hikâyeye intikal etmesini bilir. Zira, bizim insanımızın romanı onlarda gizlidir. Konya türkülerinden bahsederken, "Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler, ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler."[8]

---

3 *Huzur*, s. 320.

4 *Aynı e.*, s. 17-18. Yazar, *Huzur* romanında Mümtaz'a söylettiği bu fikirleri, bir makalesinde aşağı-yukarı aynı şekilde tekrar eder: Zamanın ritmi, yaşama zaruretiyle bizi değiştirse de hayat devam etmesini bilir. Bu türkülü çocuk oyunu yüz yıllar önce olduğu gibi şimdi oynanmakta, yüz yıllar sonra da oynanacaktır. Tanpınar, "Her şey değişecek, fakat o kalacaktı ve olduğu gibi kaldığı için biz de, bir yığın değişiklik üstünden, yine eskisi olarak kalacaktık" der ve bu sürekliliği hayatın mucizesi olarak görür (*Yaşadığım Gibi*, İstanbul 1976, Dergâh Yayınları, s. 199-200).

5 *Huzur*, s. 275.

6 *Aynı* e., s. 275.

7 *Aynı* e., s. 320.

8 *Beş Şehir*, s. 105.

der. Erzurum'u anlatırken de şunları söyler: "Yemen türküsü ile ona benzer türküler Anadolu'nun iç romanını yaparlar. Di gel di gel daaaş gel!...' diye atılan çığlıklar, bu toprağın üstünde yaşayanların asıl romanını (...) verirler."[9]

"Çerden çöpten yuva kurdum
Uçurmadım bala ben

beytinin bütün bir hayat destanı olabilmesi için bir an gerçek bir romancı muhayyilesine çarpması yeter."[10]

Tanpınar'ın romanlarında türküler bir fonksiyona sahiptir. Roman kahramanları, içinde bulundukları olayların akışı ve psikolojik durumlarına göre türküyü mânalandırırlar. Türkü, muhtevası ve havası ile az sonra ortaya çıkacak bir duruma zemin hazırlar. Roman kahramanı çok dikkatlidir. En küçük ayrıntıları bile gözden kaçırmaz. Bu, içinde bulunduğu yoğun ruh hâlinin icap ettirdiği bir hassasiyet olsa bile, tabii ki konuşan yazarın bizzat kendisidir:

"Akşam oldu mu pencerenin yanına otururdu. Kaç gündür sokakta bir çocuk peydâ olmuştu. Her akşam elinde boş bir şişe veya bir kap, evlerinin önünden türkü söyleyerek geçerdi. Mümtaz, daha sokağın başındayken onun sesini tanırdı:

Akşam oldu yakamadım gazımı
Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı
Doya doya sevemedim kuzumu
Ben ölürsem yavrum seni döverler

Mümtaz, annesinin her başını kaldırdıkça üstüne dikilmiş bakışlarında bu türkünün güftesine benzer bir mânâ bulduğunu zannederek içi sızlardı. Bununla beraber, onu dinlemekten de vazgeçemezdi. Çocuğun sesi güzel ve gürdü. Fakat, henüz çok küçük, onun için tam nağmenin ortasında ağlayışa benzeyen garip yırtılışlar olurdu.

Evlerinin biraz ilerisinde, aşağıya doğru giden sokağın tam başında türkü değişirdi. Ses birden bire yükselir, aydınlanırdı. O kadar ki evin duvarlarında, yolun üstünde, hattâ havaya çarptıkça sanki o parlak akislerle kırılırdı:

Şu İzmir'in minaresi sedeften annem sedeften
Sen doldur ben içeyim kadehten annem kadehten

---

9 *Aynı* e., s. 56-57.

10 *Aynı* e., s. 57.

Mümtaz, bu ikinci türkü ile küçücük ömrünün henüz mânâsını dahi kavrayamadığı kederlerin içinden çıkar, birden bire çok ışıklı taptaze, fakat bununla beraber yine hasret ve ıstırap dolu başka bir dünyaya girerdi. Bu, bir ucu İzmir'in Kordonboyu'ndan başlayan, öbür ucu babasının hiç anlayamadığı ölümünde biten dünya idi.

Orada da kendi çocuk muhayyilesine sığmayan bir yığın şey, orada da ölüm ve kan, yalnızlık ve içinde çöreklenen o yedi başlı ejder hüznü vardı.

Kim olduğunu bilmediği, fakat annesinin de işiteceği korkusu ile ürpererek yolunu beklediği çocuk geçince, Mümtaz için gün denen şey kapağını kapatıyordu. Ondan sonra da ertesi akşama kadar yekpâre bir zaman vardı."[11]

Bu parçada yer alan türkü, çocuğun hasta annesi -ki bir hafta sonra ölecektir- ve babası ile ilgili duygu ve endişelerine uygun olarak seçilmiştir. Bu şekilde, annesinin öleceği adeta önceden hissettirilir, buna zemin hazırlanır:

Aşağıdaki türkü de bir ayrılığın habercisi gibidir. Nitekim, romanın bunu takip eden satırlarında, Mümtaz ile Nuran, Suat'ı evde kendini asmış olarak bulacaklar ve Nuran, "aramızda bir ölü var" diyerek Mümtaz'ı terkedecektir.

"Kapıcının büyük oğlu bahçede sıtmalı sesiyle her zamanki şarkısını söylüyordu:

Erzincan'ı sel aldı da
Bir yar sevdim el aldı."[12]

*

Tanpınar, sezgi gücüyle türkülerin ardındaki şiiriyeti yakalayarak bize yorumlar, her gözün göremediği incelikleri, güzellikleri gösterir. Böylece, her zaman dinlediğimiz türküler bir başka mânâ kazanır: Meselâ, şu satırlarda olduğu gibi:

"Suyun olduğu her yerde, muhakkak çiçeklerin yarım kalmış türküsünü, saçlarının dağınık rüyasını bir edebiyete götüren bir Ophelia vardır. Bu suyun ve aydınlığın ölüm rüyasıdır. Bunun için bir Shakespeare'i beklemeye lüzum yoktur. Shakespeare olsa olsa bu rüyayı bize çözmüştür. Aydınlıkta kabaran her suda bu masal mevcuttur. Nitekim her kıyı şehrinde -nehir veya deniz- daima suyun götürdüğü bir güzel vardır. Eski İstanbul türküsünü hatırlamak lâzım mı?

Güveyi sarayda sarığın düzeltir
Gelin gelecek diye yolun gözetir
Gelinin saçlarını dalga düzeltir

11 *Huzur*, s. 30-31.
12 *Aynı* e., s. 299.

Böyle saçları dalgalarla düzeltilen, kendi zamanımız ve rüyalarımızdır. Biz onun çiçekli bir dal gibi suda akışına o kadar alışmışızdır ki, kış günlerinin kapalı havası bize onu iade ettiği zaman, kendiliğinden en koyu bir iç âlem dramına düşeriz, yahut da boşluğun ta kendisine."[13]

"Yayla Türküsü"nün O'nda uyandırdığı çağrışım ve duygu zenginliği, hiç şüphesiz ki his dünyası ve muhtevasının çeşitliliği ile ilgilidir:

"Yaz gelende çıkam yayla başına
Kurban olam toprağına taşına
Zâlim felek ağu kattı aşıma
Ağam, nerden aşar yolu yaylanın?

diye başlayan bu acaip, kudretli ıstırap, hangi ümitsiz gurbetten doğmuştur? Hangi zindanda havasızlıktan boğulduktan sonra, ruh birden bire bu geniş, bu hür havaya kavuşur; bu çimen, taze sağılmış süt, koyun sürüsü, kır çiçeği kokusunu, bu dalga dalga büyük dağlar rüzgârını nereden bulmuştur? Sıla hasreti bu kadar geniş bir bayrağı pek az açmıştır. Ses bir kartal gibi süzülüp yükseldikçe ruhumuzu da beraberinde sürüklüyor. Yolda sevdiklerini eke eke, kendini Suşehri'nde veya Sivas'ta bulmuş hangi bîçare, sadece hatırlamanın kuvvetiyle bu yüksekliklere erişti?"[14]

Tanpınar'ın kaleminde "Yıldız Türküsü" de kozmografya-talih münasebetinden doğan esrarlı hurâfeler arasında yorum kazanır:

"Bu türküde insan sesi yıldız parıltılarıyla, onların bu iklimde her şeye sindirdikleri talih sezişiyle, bir nev'i hurâfeyi andıran bir korkuyla dolup boşalır. Sonuna doğru çeşit çeşit renkler her yanınızı esrarlı bir şafak ışığıyla sararlar. Bir billûr prizmada ömrün rüyasını seyredersiniz. Sözlerinde sert, hoyrat Tanrı çehresiyle geçen Kervankıran'a rağmen bu türküde hiç bir büyüklük kaygısı yoktur. Daha ziyade, penceresinden ayı ilk defa gören bir çocuğun mırıldandığı gibi, yarı duaya, yarı türküye benzer. Fakat, belki de bunun için bizi sırrın tâ ortasına atar."[15]

Tanpınar, "Odasına varılmıyor köpekten" sözleriyle başlayan "hayâsız oyun havası"nı dinlerken sözün ve nağmenin ardındaki asıl hikâyeyi keşfe çalışır:

"Bu türkünün havası ve ritmi kadar ten hazlarını zâlimce tefsir eden başka eserimizi tanımadım. Sanki bütün ömrünü en temiz ve saf duâlarla hep başı secdede geçirdikten sonra nasılsa bir kere günah işleyen ve artık bir daha onu unutup hidâyet yolunu bulamayan ve en keskin pişmanlıklar içinde hep onu düşü-

---

13 *Yaşadığım Gibi*, s. 122.

14 *Beş Şehir*, s. 55.

15 *Aynı e.*, s. 58-59.

nen ve hatırlayan bir lânetli velî tarafından uydurulmuştur. O kadar ten kokar ve yıkıcı günahın arasından o kadar büsbütün başka şeylere, artık hiç erişemeyeceği şeylere kanat açar."[16]

Tanpınar'ın söz konusu ettiği türküler bunlardan ibaret değildir. Meselâ, "Gezi bağlarında bir top gülüm var" türküsünü "hiç farkedilmeden yutulan bir avuç zehir"e benzetir.[17] Alâiyeli Ahmet'in söylediği türkülerin insanda değişik hisler uyandırdığını belirtir. Onları dinlerken olduğunuz yerde hiç görmediğiniz insanlara dost olur, bilmediğiniz ölülerin başında beklerdiniz. Bilmediğiniz gidenlere ağlardınız."[18] Süleyman Bey'in türkülerini dinlerken insan kendini büyük dağ başlarında rüzgârların elinde hırpalanırken görmek ister.[19] Onun türkülerinden biri de "Tuna'nın Evleri"dir.[20]

Huzur romanında "Bulut gelir pâre pâre" diye başlayan Rumeli türküsünün tamamı yer alır. Roman kahramanlarının bu türkü hakkındaki duygu ve düşüncelerine yer verilir.[21]

Bunlardan başka yazarın -canlandirma kudretine hayran olduğu- Sarı Gelin ile Ey Gâziler ve Yemen Türküsü de söz konusu edilen türküler arasında sayılabilir. Son olarak Onun "mahallî klâsik" diye vasıflandırdığı Billûr Piyâle'den de bahsetmek lâzımdır:

"Bin türlü acemiliği, saflığı içinde, bu küçük parça baştan aşağı incelik, zevk, lezzettir. Gerçekten billûr bir kadeh. Belki büyük bir geleneğin son tezgâhında yapıldığı için küçük bir çatlaklığı, tadını artıran bir donukluğu var. Fakat, meselâ Bihzâd'ın elinden çıkmış bir minyatür kopyası gibi bütün bir tarz, bütün bir edâdır. Asıl güzel tarafı, bu küçük billûrdan bütün zevki, hayatı, düşünceyi, zaman telâkkisini fışkırtan bestedir."[22]

Sonuç olarak, Tanpınar'ın söz ve nağme olarak ele alıp yorumladığı türkülerde sanatkâr duyarlılığı ile şiiriyeti yakaladığı; onların karakteristik yanı ve mahiyeti hakkında düşündüğü, bilhassa arka plândaki hikâyeye intikal ederek Anadolu'nun iç romanına ulaştığı söylenebilir. O, bu hususları makale ve denemelerinde işlediği gibi, romanlarında da kahramanlarının ve vak'anın yapısına uygun olarak fonksiyonel şekilde kullanmıştır.

(*Millî Kültür*, sayı 44, Mart 1984, s. 44-47).

---

16 *Aynı* e., s. 104-105.

17 *Aynı e.*, s. 104.

18 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul 1972, Nakışlar Yayınevi, s. 239.

19 *Aynı* e., s. 49.

20 *Aynı* e., s. 50. Ayrıca bkz. *Yaşadığım Gibi*, s. 47.

21 *Huzur*, s. 275-276.

22 *Beş Şehir*, s. 58.

NE İÇİNDEYİM ZAMANIN...

Melih Cevdet Anday

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 25. Ölüm yıldönümü dolayısıyla geçen hafta Çarşamba akşamı televizyonda dramatik bir belgesel vardı, yazık ki izleyemedim. Belki de iyi oldu izleyemeyişim, çünkü filmin hem dramatik hem belgesel olduğunun söylenmesi biraz aklımı karıştırdı. Tanpınar'ın gençliğini Hakan Dikmen, daha sonraki yıllarını ise Selim Naşit canlandırıyor diye yazılı idi gazetede. Nasıl olur, sanatçımızın yüzü, sesi, boyu bosu daha belleklerden silinmiş değil ki! Kimi gün onunla karşı karşıya olduğumu kurarım da, bütün kişiliği ile geliverir gözlerimin önüne; öz niteliğinin, ırasının gücündendir bu. Ya televizyondaki oyuncularımız bu imgeyi bozar, dağıtırlarsa? Belleklerde yalnızca adı kalmış tarihsel kişiler için bu tür bir canlandırma rahatsız edici olmayabilir, ama Tanpınar için güç, çok güç! Kimse kendisini ona benzetemez, çünkü kimseye benzemezdi o.

Ahmet Hamdi Tanpınar, değeri öldükten sonra anlaşılmış ozanlarımızdan, yazarlarımızdan biridir. Bu söz ya da buna benzer sözler eskiden bütün sanatçılar için bol keseden kullanılırdı ve elbet yanlış olurdu böyle denmesi. Çünkü değeri öldükten sonra anlaşılmış sanatçı, ozan, yazar, yalnız bizde değil, dünyanın neresine gitseniz, azdır. Ama bunun tersi, demek öldükten sonra unutulma örnekleri boldur. Sözgelişi Abdülhak Hâmid bunlardan biri ve en ünlüsüdür. Onu bugün hiç kimse okumuyor artık, bir adı kaldı ortada. Yanlış anlaşılmasın, Ahmet Hamdi Tanpınar yaşarken sevilmezdi, sevilmiyordu demek istemedim; tam tersine, dostlarının, arkadaşlarının, öğrencilerinin saygısını, sevgisini kazanmıştı, konuşmaları can kulağı ile dinlenirdi, edebiyat, edebiyatımız üstüne yazdıkları dikkatle okunurdu. Bu arada *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı büyük yapıtı hayranlık uyandırmıştır. Hele dostluğu, arkadaşlığı söz konusu olursa, ona gösterilen saygı ve sevgi daha çok artar. En azından benim için böyledir bu. Şimdi düşünüyorum da, tanıdıklarım içinde en çok sevdiklerimden biri imiş Ahmet Hamdi Tanpınar. Düşüncelerini yaşayan, bizde ender görülmüş kişilerdendi.

Onun için "Öldükten sonra değeri anlaşılmış sanatçılarımızdan" sözünü neden kullandım öyleyse? Çok açık, şiirlerini, romanlarını düşünerek kullandım. Hele romanları, bir süre sonra genç yazarlarımızca çok tutuldu, hatta göklere çıkarıldı; dahası onlarda ilerici, solcu bir yaklaşım bulunduğu bile söylendi. Böyle midir, değil midir, kesin bir şey söyleyemeyeceğim. Okuduğumca, Tanpınar'ın romanlarında roman yazma tekniğine ilişkin bir yenilik, bir kaygı bulamamışımdır; alışılmış, romana benzer, edebiyata benzer bir anlatımı vardır.

Ama Tanpınar'ın romanları için gösterilen bu ilgi, nedense şiirlerine karşı uyanmadı, onun şiirlerini yeniden değerlendirmeye kalkan olmadı hiç. Gerçi kimse için olmaz bizde bu. Alışılan kanılar, yargılar sürdürülür; dahası ölenin yazdıkları bir daha açılmaz. Ama Tanpınar'ın romanları için böyle olmadı demek istiyorum. Bunların içinde en beğenilen *Huzur* adlı romanıdır. Ama *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü ya da *Mahur Beste*'yi ondan daha çok sevenler olduğunu bilirim. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı yapıtı ise romanlarından da şiirlerinden de çok beğenildi, üstün bulundu, övüldü.

Şuraya değin söylediklerim, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kültürel kimliğine ilişkin bir imge uyandırmıştır sanırım. Edebiyatımızı, özellikle geçen yüzyılki edebiyatımızı çok iyi bilen, karşılaştırmalı düşünebilen, düşüncelerin yaşantılardan doğduğuna inandığı için yaşarcasına düşünen, romanlarında birey-çevre ilişkisine dikkati çeken bir romancı, şiirimizi hececilerin duyarlığından kurtarmada payı olan bir ozan. Kameramızı bu has adama biraz daha yaklaştıralım: birkaç yıl Narmanlı Han'da oturmuştu. Beyoğlu'nda karşılaştığımız bir gün koluma girip beni evine götürdü. Büyük odanın tam orta yerini kaplayan büyük masası kitapla, kâğıtlarla karma karışık dolu idi. Bu karışıklık içinden bir kâğıt bulup çekerek bana yarım kalmış bir şiirini okudu. "Yarım kalmış şiirler okunmaz, bilirim ama ikimiz de eczacıyız" dedi. Böyle hep yarım kalmış şiirleri vardı, düşüncesinde hep onlarla meşgulmüş izlenimini uyandırırdı, şiirle, roman konularıyla yaşardı.

O yıllar, gençlik yılları, Tanpınar hangi ozanlarımızın etkisinde kalmış olabilirdi? Düşünecek ne var, elbette Yahya Kemal'in ve Ahmet Haşim'in. Ama Yahya Kemal, üniversiteden hocası olduğu için onun etkisi daha büyüktü üzerinde. Geçmişimizle, tarihimizle, geçmiş sanatlarımızla ilişkili bir etki idi bu. Ancak Tanpınar buna önemli ölçüde Batı uygarlığının etkilerini katıyordu. Öyle ki, konuşmalarında da, yazılarında da geçmiş sanatımızın ünlü kişileri ile, batı sanatçılarının adları yan yana geçer, diyelim Itrî, Bach ile anılır, Levnî, Donatello ile. Ama bunlar arasında benzerlik kurulmaz elbet, kurulamaz da ondan, uygarlıklar arası koşutluklara önem verir. Yahya Kemal'in aradığını yaşamak ister gibidir Ahmet Hamdi Tanpınar. Böylesi bir etki ve etkilenme aranacak bir şeydir elbet. Çünkü Yahya Kemal'in ancak temelde kullandığı Batı, yüzeye çıkmış olur böylece.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyatımızdaki yeri kendine özgüdür diyebiliriz. Dostum Şükran Kurdakul'un *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü* adlı ansiklopedik yapıtında Ahmet Hamdi Tanpınar'a ayrılmış bölümü okurken, orada biz sözümle karşılaştım, nerede yazmışım bulamıyorum. Demişim ki Tanpınar için, "...bir akarsuyun hızından ayrı düşerek, nasılsa bir çalılığa bir taşa takılıp kalmış oracıkta tek başına direnen pırıl pırıl ama gözlerden uzak bir çiçeğe benzer." Gerçekten de Tanpınar'ı edebiyatımızdaki, şiirimizdeki akımlardan birine kolay kolay yerleştiremeyiz; aldığı etkiler de onun özgünlüğünü bozmaz. Diyelim "zaman" Yahya Kemal'de "ölüm"dür, ölümün benzeridir; ama Ahmet Hamdi Tanpınar'da bir "tema" olur çıkar.

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında

Tanpınar'ın "zaman"a yabancılaşması, onu egemen tanımasından kaynaklanıyor, gerçekte "zaman" farkında olmadan yaşanır ancak. Tanpınar da Necip Fazıl Kısakürek de "zaman"ı kabul etmişlerdir, bütün sıkıntıları da buradan kaynaklanır, yadsıyamadıkları için ne yapacaklarını bilemezler onu.

Nedir zaman nedir
Bir su mu, bir kuş mu?
Nedir zaman nedir
İniş mi, yokuş mu?
(N. F. Kısakürek)

"Deniz Ufkunda" adlı şiirde Ahmet Haşim renklerini bulanlar olmuştu.

Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çığlığı kuşların
Rabbim bu uğultu, bu ateş
Ve bu ümitsiz uçuşların
Doldurduğu akşam havası
Akşamın mercan dallar gibi
Suda olgunlaşan rüyası.

Eski bir dedikodudur,

Durgun suya bir bak göreceksin
Mehtap iri güller ve senin en güzel aksin

dizelerinde, Yahya Kemal'in Ahmet Haşim'den, onun

Durgun suya baktım ve dedim ah ölebilsem
Mâdem ki yok ağlayacak mevtime kimsem

dizelerinden esinlendiğini söyleyenlere karşı, hiç unutmam, Nurullah Ataç, "Ozanın biri durgun suya baktı diye başka hiçbir ozan bakmayacak mı artık?" diye yazmıştı. Doğrudur, ancak gücünü önceliğinden alan öyle söyleyiş mühürleri vardır ki, kendilerini unutturmazlar, kırmızı, kızıl, mercan, yakut da böyledir. Ahmet Haşim'i ansıtır o an. Ama ne var bunda! Haşim'le başlayan bir renk gelenekselleşmiş ise, bundan şiirimiz kazançlı çıkmış demektir. Bir görünümün sürüp gitmesi imge hazinemizi zenginleştirir. Doğrusu ben,

Gel uzan sevgilim benimle yere

dizesi ile,

Başbaşa uzandık günlerce ıslak
Çimenlerinde yaz bahçelerinin

dizeleri arasında hiçbir benzerlik bulamıyorum. Yoksa "Erenköy'de Bahar" şiiri dururken artık o güzel "Bütün Yaz" şiirini okuyamayacak mıyız?

Ne güzel geçti bütün yaz
Geceler küçük bahçede...
Sen zambaklar kadar beyaz
Ve ürkek bir düşüncede,
Sanki mehtaplı gecede
Hülyan, eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize;
Hapsolmuş gibiydim bense,
Bir çözülmez bilmecede.
Ne güzel geçti bütün yaz,
Geceler küçük bahçede.

(*Cumhuriyet*, 6 Şubat 1987).

HOCAM, USTAM:
AHMET HAMDİ TANPINAR

Turan Alptekin

"Büyükannemin melankolisi vardı. Bahtiyardı, ama nostaljisi vardı. Halk edebiyatını, iyi bilirdi. Evimizde masal hâkimdi. Bir kadın vardı; hem çok güzel türkü söylerdi, hem çok güzel masal anlatırdı."

Tanpınar, edebiyat araştırmalarında öne çıkarılan anlamıyla bir halk edebiyatına, Baki Süha'nın da belirttiği gibi, ilgisiz görünüyordu. Fakat şehirli yaşayışa ait halk kültürünü iyi tanıyordu. *Beş Şehir* bunun tanığıdır. Ablası Nigâr Hanımın anlattığı masalları da aile içinde not ettirmişti. Kendi el yazısı ile eklediği dikkatleri, bu masalların, Batılı örneklerle karşılaştırmalı bir yayınını düşündüğü göstermektedir.

Bu hikâyelerin bulunduğu - eski yazı ile yazılmış - defteri bana gösterirken kardeşi Kenan Tanpınar, Hamdi Beyin *Tûtinâme*'yi de çok sevdiğini, hatta ciddi bir yayınını düşündüğünü söylemişti.

Pertev Boratav, o güzel baskılı *Türk Masalları*'nı Fransa'dan gönderdiğinde, kitaba ne kadar sevgi ile baktığını biliyorum. Bu yalnız, Necip Fazıl'ın gazetesinde Tanpınar'ı töhmetlemek için kullanılan, o yıllarda üniversitede bir baskı yaratılmak isteniyordu, bir dostluğun ilgisi değildi.

Zaten Narmanlı'da, herkesin evine serbestçe girip çıktığı, Tanpınar'ın, her zaman bir yığın dostluğu ve ilişkisi olmuştur. İyi ki Haldun Taner, bu Narmanlı yıllarını yazdı. - Belki de yakında yok olup gidecek.

Narmanlı'daki eve benim ilk gidişimde kendisi daha gelmemişti. Dolabı açtık, biraz vermutla elma bulduk. Yolda giderken Kenan Hoca anlatıyordu: "Bir gün Cahit Sıtkı ile dönüş paramız kalmayınca yine ağabeyime gelmiştik." Ve birçok sanatçı dostlar.

Serbest nazımla yazdığı "Altın güzeldir" bu yıllarda, Adnan Benk'in yönettiği *Küçük Dergi*'de, "Son Yağma", Mesih Akyiğit'in çıkardığı *Millî Mecmua*'da yayınlandı.

Fakat serbest nazma sanıyorum, Tanpınar yabancılık duyuyordu. Gençleri beğeniyordu, onlara karşı değildi, Orhan Veli'yi, Melih Cevdet'i, Oktay Rifat'ı elbette seviyordu. Başaran ve Özdemir Asaf gibi daha genç şairleri sanırım birincisini imajları, ikincisini zihinsel yanı dolayısıyla değerlendirmelerinde çok dikkatli davrandığı derslerinde bile söz konusu edecek kadar ilgiyle izliyordu. Ancak, serbest nazma, kendi şiirinde şüphe ile bakıyordu. O, veznin ve şeklin şairi idi; gençler de onu bu şiir çizgisinde beğeniyorlardı.

Rıfat Ilgaz'ın Tanpınar'a ithaf ettiği;

"Bu ümitsiz kış akşamlarında madem ki / Ilık sabahların tahayyülüyle susmaktasın / Vaktiyle hulyanı dizdiğin ince dalların / Alevrinde ısın."

mısralarını unutabilir misiniz?

Ahmet Hamdi Tanpınar'ı ilk olarak bu şiir yıllarında dinledim. O zaman Fındıklı'da bulunan Edebiyat Fakültesi'nin giriş katındaki soldaki anfide, Edebiyat Fakültesi ve Güzel Sanatlar Akademisi öğrencileri ve biraz da bu branşlardaki seçkin güzellikler dolayısıyla Teknik Üniversite ile öbür fakültelerden gelen gençler, çoğu ayakta, Tanpınar'ın yumuşak-kısık sesini dinliyorlardı. Hoca da kürsüde ayakta konuşuyordu.

Fakülteye girdikten sonra da, sert ve zaman zaman sinirli görünüşlü elinde geniş kenarlı gri fötrü ile acele hareketli, koridorda görünmesi ile kaybolması bir olan, belki de henüz milletvekilliğinin havası üzerinde, bana çok esrarengiz gelen hocanın, daha çok artist yanının peşinde, üst sınıf öğrencilere ait birkaç dersine daha katıldım.

Bu derslerde katı çizgileri yumuşatan birleştirici ve ruhları bir potada eritip sonra yeniden şekillendiren bir konuşmanın sırrını gördüm. Yoksa - Tarık Buğra'nın da yıllar önce bir bayram karşılaşmamızda söylediği gibi - Tanpınar, önceden hazırlanmış düzenli konuşmaların adamı değildi. Bazı günler kendini toparlayamadığı için, bazı günler de direktif verici kesin ifadelerden kaçınma endişesiyle cümlelerini tamamlamadığı anlar bile oluyordu ve hep kendini silmek ister gibi sessizce konuşmaya çalışıyordu.

O sıralarda öğrenci arasındaki adı da "Al Capon"du. Bu adın şapkası yüzünden verildiğini sanıyordum. Fakat, Kenan Tanpınar Hoca'yla bir gün Narmanlı'aki evine gidince gördüm ki, Hamdi Bey, İngilizcesini güçlendirmek için, çoğu Agatha Christie olmak üzere her gece bir polis veya gangster romanı devirip öyle uyumaktadır.

Zaten uyumak, onun için biraz güç bir olaydı. Gece geç yatar, bazen sigarası kâğıtlarının veya bir kitabın üzerinde sönerken uyuklardı. Fakat sabahları, özellikle Gümüşsuyu'ndaki eve taşındıktan sonra, erkenden kalkıyor ve çalışma masasının başına oturuyordu.

Gümüşsuyu'ndaki daireye 1953 Paris yolculuğundan sonra taşındı. Cadde üzerindeki Nimet Apartmanı'nda da Abdülhak Şinasi Hisar oturuyordu. Dostlarından Dr. Safder Tarim'in evi de o civardaydı. Park Otel'e de yakındı. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, *Yaz Yağmuru*'ndaki hikâyeler, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul ve birçok makaleleri, *Beş Şehir*'in ikinci baskısı, bu güneşli apartmanda kaleme alındı.

Birlikte çalıştığımız zamanlar, saat on sıralarında uğrardım. Çaylı sigaralı bir çalışma ile öğleyi bulurduk. Bazen bir Mozart, bir Vivaldi dönerken, röprodüksiyonları incelerdim. Eğer bir dostu varsa, -Zühdü Müridoğlu, Nuri İyem şu anda aklıma geliyor- konuşmalarını dinler, yararlanırdım. Dersi yoksa yemeği geciktirir, -bazen evde, bazen civardaki Rus lokantasında, kırk yılda bir Degüstasyon'da- bir şeyler yedikten sonra, gerekiyorsa, birlikte fakülteye geçerdik. Gece uykularını da ikindiye doğru bir ara karşılamaya çalışırdı.

Böyle bir ikindi üzeri, ölümünden birkaç gün önce uğradığımda, kendisini uyanmış iskambil falı açıyor buldum. "Fal kapalı çıkıyor oğlum" dedi. "Hile yapın, hocam!"dedim. "Olmaz bana yakışmaz!" diye cevap verdi.

Tanpınar Hoca'dan bu yıllarda neler aldığımı düşünüyorum. Mehmet Kaplan, Ali Nihat Tarlan ondan daha fazla öğretici idiler, fakat ben şiiri ve Tanpınar'ın çıraklığını seçmiştim. Bilimin metodları fikrine de Hilmi Ziya Ülken, Takıyeddin Mengüşoğlu, Joachim Ritter gibi, felsefeci hocalarla ulaştım. Hatta Tanpınar'ın "Edebiyat Tarihi"ni ona yardım ederken değil, bu metodlara uyandıktan sonra kavrayabildiğimi söylemeliyim. Ancak bizi bu problemlere gönderen ve Batılı bir tavır kazandırmaya çalışan yine Tanpınar'dı. Her çeşit bilgide daima esas kaynaklara inmeyi, insana ve kültürlere önyargısız ve "taassub"suz bakmayı, kendini aramayı, kendi iç dünyamızda bir uyum kurma fikrini, hür, adil, dürüst, iyi ve "flexible" olmayı bize o "telkin" etti.

Şimdi Türkiye'de şu mantık geçiyor: Bir insan, ya sağdadır, ya solda. Sağda değildir, öyleyse solcudur veya aksi. Hayır, Tanpınar, Fikret Ürgüp'ün de dediği gibi "insan olma sanatı"nı biliyordu. Bu yüzden o hiçbir zaman öğrencisine karşı tavır almadı. Zaten, bir hoca, elindeki malzemeyle, insana karşı olabilir mi?

Şimdi Tanpınar'ı, Selâhattin Hilâv'ın dediği şekilde, doğrudan doğruya Marksist yoruma kaydırabilir miyiz? Nazım Hikmet gibi gerçek bir şairin yalnız Marksist hareketin marşı gibi okunması ne acıdır. Yine Hilmi Yavuz'un Nietzsche'ci yorumu da bir sınırlandırma değil midir?

Yalnız Tanpınar, şunu iyi biliyordu: Kant'ı, Nietzsche'yi, Hegel'i, Marx'ı vb. büyük düşünürleri bir yana atarak hiçbir yere gidemezsiniz.

Bir konuşmamızda *Espoir*'a yasak koyan bir kültür politikasını anlayamadığını söylemişti. – Daha sonra galiba bir serbestlik geldi ve Türkçeye çevrildi. – Bir konuşmamızda da, *Kapital*'i kütüphanesinde bulamadığımız bir üniversitede felsefe ve ilim yapılabildiğinden bahsedebilir misiniz? Demişti.

Tanpınar bir "humanite"nin içinde ve bizim insanımız olarak konuşuyordu. Bu yüzden kültür değerlerimizin savunmasına daima ehemmiyet verdi.

Bir defasında, "Selçuk'u ben de severim, fakat Osmanlı'dan çok sevmeyi anlamam" demişti. Ben, "Osmanlı'nın kuruluş dönemini daha çok seviyorum" dediğim zaman da "Hayır. Nazım da böyle düşünüyordu, doğru değil. Kültürümüzü, Osmanlıya bir bütün olarak borçlu olduğumuzu unutmamak lâzımdır" diyerek cevap vermişti.

Patrona Hamamı olarak tanınan yapının yıkılması söz konusu olduğu zaman da, Osmanlı politikasının mimarlık eserleriyle kalıcı kılınan bir milliyet anlayışına dayandığını, bu toprakları bize ait yapan mimarinin yer yer bertaraf edilmesi halinde uluslararası planlara ulaşabilecek ve hiç istemeyeceğimiz kültür problemleriyle karşılaşabileceğimizi söylemişti.

Eğitimde, Meşrutiyet'ten beri tartışılan "Tûbâ Ağacı" görüşüne, yani üniversiteden aşağıya doğru bir aydınlanmaya inanıyordu. Bu yüzden Hasan Âli Yücel'e duyduğu bütün sevgiye rağmen Tonguç'u ve köy enstitülerini tutmadı. Nurullah Ataç'ın aynı görüşü savunan "Prospero ile Calliban" adlı yazısını bu sebeple çok beğenmişti.

"147'ler Olayı"nda da şu veya bu kişiyi değil, üniversiteyi savunmak istemişti.

"Bizde üniversite, belki de tarihinin yeniliği yüzünden efkâr-ı umumiyeye öbür memleketlerden başka türlü mal edilmiştir. Cemiyet hayatında gördüğü şerefli vazifeler ne olursa olsun, bu propagandalar onu daima kaynayan bir kazan gibi göstermiştir. Şüphesiz ki üniversitelerimiz bu huzursuzluğu içten besleyen unsurlardan kurtulmanın kanuni imkânlarına sahipti. Fakat bu cinsten kökten tedbirlerin de mahzurlarını göz önünde tutuyordu. Filhakika müesseseler cezri tedbirlerle değil, gelişmelerine imkân veren dikkat ve bir nevi içtimai şefkatle istenilen şekle varırlar. Cemiyet hayatında olduğu gibi, fikir hayatında da en büyük yapıcı istikrar, devamlılık ve emniyettir."

Nitekim bu bireyin yaşamı için de böyle değil midir? Onu "düşünmeden itaate" zorladığınız bir anda bütün gelişmeyi de durdurabilirsiniz. Ve bugün, biz bireyin özgürlüğüne, her şeyden çok değer vermek zorunda değil miyiz?

"Hiçbir şeyi kendimize kader yapmaya hakkımız yoktur. Hayat o kadar geniş ve insan o kadar büyük meseleler içinde ki, onu kavramak için düşüncelerimizde ve hayatımızda, hür olmalıyız."

(*Gösteri*, sayı 76, Mart 1987, s. 25-27).

TANPINAR'IN DURMUŞ SAATİ

Enis Batur

Tanpınar'ın kanımca trajik özelliği ağır basan şiir serüvenini iğdiş eden iki "baba" vardır: Yahya Kemal ve Paul Valéry. *Şiirler*'e sinmiş cüretsizliğin altında bu iki dev gölgenin ezici varlığı okunur: Tanpınar'ı şiire çağıran da, ona şiirini yazdırtmayan da onların biricik, fütursuz, hatta yapayalnız "duruş"larıdır.

Yahya Kemal'in eşiğinde şiire başlayan Tanpınar, gecikmeden Valéry'nin dünyasına çakılır. İki örnek de, bir çağın bitişiyle yenisinin başlayışı arasında köprü işlevi gören, üstelik geçişi görmekle yetinmemiş, bir bakıma bunu sağlamış olma ayrıcalığını da taşıyan bir konumdadırlar. Onları hazırlayan, öte yandan da kopuşa zorlayan depolarla da yakından ilgilenir gerçi Tanpınar: Hem Divan Şiirine, hem de başta simgeciler olmak üzere Romantizm'in geniş yelpazesine enikonu hakimdir. Üstelik bu konuda, yan örneklere (Hérédia, Coppée, Régnier) saplanan Yahya Kemal, Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'den farklı olarak Baudelaire'i, Rimbaud ve Mallarmé'yi doğru mercekle görmeyi de başarır. (Bugün yeterince önemi kavranamayabilir bu farklılığın; oysa pek çok açıdan düzyazıda öncülük etmiş olan Halit Ziya'nın *Sanata Dair*'de toplanan yazılarında simgeci şairlere yaklaşımına bir göz atmak bile bu yazarımızın bakışını dağlamış "Hachette İdeolojisi"ni apaçık kılmaya yetecektir.) Ne olursa olsun, bu hakimiyet Tanpınar'ı köktenci bir çıkışa zorlamamıştır. Yahya Kemal ve Valéry'de ortak kaygı olarak görebileceğimiz matematiksel arılığı hedef tutmuş, ama ne ilkinin sancısını, ne de ikincisinin soğuk cebirinin uç noktaya gidişini kendi şiirine aktaramamıştır.

Aslına bakılacak olursa, gözümüzün önünde düzyazı ürünleri olmasaydı, Tanpınar'ın şiirleri üzerinde bu açıdan uzun uzadıya durmayı gerektirecek bir neden de kalmayabilirdi. Oysa romanesk dünyasının iskeletini oluşturan bireysel sancıların haslığı, başta *Beş Şehir* olmak üzere denemelerinin pek çoğuna sokulan, hatta yer yer büyük hovardalıkla satırdan satıra geçen poetik işlemin yo-

ğunluğu bizi ıskalanmış bir şiirin karşısında kıvrandıracak türden işaretlerle doludur. Oğuz Demiralp'in, deli saçması bir yığın kitabın çıkabildiği ülkemizde hâlâ yayıncı bulamamış *"Kutup Noktası - Tanpınar'ın Dünyasına Giriş"*de büyük ustalıkla üzerinde durduğu "yalnızlığı", mahur bestecinin nesrine özgü bir konum olarak görüyorum ben: Şiirlerini kurarken gösterdiği cesaretsizlik, aslında hayatını da damgalayan "oyalanma" ve "gecikme" eğilimlerine koşut olarak okunmalıdır: Yahya Kemal'den kurtulmakta, Paris'e gitmekte, romanlarını yazmakta kısacası "arayış"tan -onu şüphesiz bütün bütün terketmeksizin- "buluş"a geçmekte gösterdiği gecikme dirayetini neyse ki denemelerinden geniş çapta esirgemiştir.

Ne var ki, Tanpınar'ın yalnızlığı bir tek o burçta doğrulanabilmiştir. Yahya Kemal ve Valéry'nin çıktıkları doruklarda, ister "büyük ve gamlı bir kuş", ister "vakur ve soytarı müessese" olarak görülsünler, oraya çıkmak için giyindikleri korkusuz edânın eşliğinde doymuş (ve doyurmuş) oldukları kanısındayım ben.

Tanpınar'a gelince: "Parricide"e uzanamayan el şiire de uzanamamıştır.

(*Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 25-26).

ŞİİR'DE YARIM KALMANIN GÖRKEMİ

Ali Günvar

I

Şair kimliği açısından Tanpınar, Türkiye edebiyatında garip ve büyük ölçüde grotesk bir konumda kalmıştır. İkinci derece edebiyatçılar şair kimliğini ön plana çıkarmış ve onun bir estet, edebiyat tarihçisi ve romancı kimliğini ikinci plana itmişlerdir. Birinci dereceden olanlarsa, şiirini içinde kurduğu mecrayı gözardı ederek, şiirindeki oturmamış unsurlar nedeniyle Tanpınar'ı "ikinci sınıf bir şair" nitelemesiyle bir köşeye atmışlardır. Oysa şiir konusunda ne kadar duyarlı ve bilgili olduğunu yazılarından anladığımız Tanpınar'ın nasıl olup da kendi şiirini oluşturmada böylesine çözümsüz kaldığını sorgulamaya kimse yanaşmamaktadır. Kaldı ki bir kaç şiirinde ulaşmış olduğu olağandışı başarı ve estetik değer yukarıdaki soruyu daha da güçlendiriyor.

Evet, Tanpınar "ikinci sınıf şair"dir, ama gerçek şiirin kapısından dönmüş bir "ikinci sınıf" "şair"dir.

Bunu anlayabilmek için yaşadığı döneme şöyle bir göz atmakta yarar görüyorum. 1901 yılında doğan Tanpınar, on yedi yaşında işgali, onsekiz-yirmiüç yaş arasında Kurtuluş Savaşı karmaşasını üstelik İstanbul'da yaşamış ve yirmidördünde cumhuriyetle tanışmıştır. Bu kronolojinin şematik haliyle hiçbir önemi yoksa da edebî etkilenmeler açısından durumun ciddiyeti su götürmemektedir.

Tanzimat ve Meşrutiyetle önemli bir dönüşüme uğrayan şiir bu yıllarda tam Edebiyat-ı Cedîde, Fecr-i Âtî ve "Millî Şiirin" (neyse!) ara yerindedir. Diğer yandan Yahya Kemal Beyatlı hiçbir akıma bağımlı olmayan bir kültür ve edebiyat anıtı halinde durmaktadır. Bir postnişin edasıyla çevresine topladığı kişileri büyük bir baskı altına almış ve büyülemiştir adeta. Ancak dönem tam anlamıyla bir arayış dönemidir. Edebiyatta her şey denenmekte ve yapılan her şey karşılıksız kalmaktadır. Yalnızca Cumhuriyet sonrasında oluşan ve Ankara çevresinde toplanan yeni bürokrasi "resmî ideoloji"nin çığırtkanlığını yapan bir takım edebiyatçıları bağrına basmış ve bunları her alanda öne sürmeye başlamıştır.

Ankara çevresinde milletvekili payesi verilerek barındırılan ve çoğu ünlerini ürünlerinden çok bu desteğe borçlu olan bu yazarları bir kıyıya bırakırsak, İstanbul çevresinde ve güdümlü "millî edebiyat" akımlarından kendilerini kesin çizgilerle ayıran iki temel eğilim hüküm sürmektedir. Bunlardan birinin ustası Yahya Kemal, diğerininki Ahmet Haşim'dir. Yahya Kemal'in temsil ettiği estetik kuram ve tarihsel temel olarak kuşkusuz çok güçlü ve dirençlidir, ancak Haşim'in içinde aktığı mecra da, hiç de hafife alınacak bir bileşim değildir. Zira bütün açıklayıcı kuramsal-tarihsel yaklaşımına karşın Yahya Kemal'in şiirde yapmakta olduğu anlam ve mitos düzeylerini atlayıp şiirin kodlarına girmek ve bu kodlarda at oynatmaktır. Ancak Y. Kemal bunu yaparken, önemli bir beceriyle, anlamla maskeleme işlemini de başarmıştır. Lâkin, bu yaptığı kendisini yazabileceği daha pek çok şiirden etmiştir. Oysa Haşim de aynı şeyi yapmakla, ama anlam maskelemesine gerek duymamaktadır. Bir takım kodların imgeler melodisinde kalmaları ve daha öteye geçmemeleri yetmiştir kendisine. Bir başka deyişle Y. Kemal her dizesini bir mısra-ı berceste, her beytini bir beyt-ül gazel yapmaya çabalarken, Haşim daha radikal bir yaklaşımda bulunmuş, bunlardan vazgeçebilmiş ve "manâ" ve "vuzuh" kaygısını birinci plana alanlara "dûn şairler" diyebilmiştir. Ancak bu "dûn şairler" grubuna Yahya Kemal dahil değildir, zira Yahya Kemal'in "manâ" ve "vuzuh" kaygısı (eğer var diyebilirsek) şiirsel kodlardan sonra gelmektedir.

Bir estet ve edebiyat tarihçisi olarak Tanpınar, kaçınılmaz bir biçimde Yahya Kemal'in etkisine girmiştir, zira hazret hem hocasıdır hem de "delili keskindir". Bu bir edebiyat tarihçisi olarak Tanpınar'ın zirveye çıkması olmuşsa da, şiiri açısından bir katastrof'tur. Çünkü içisıra dizginlenmesi güç bir patlayış şiirini Haşim mecrasına akıtırken, aklını ve bilgisini şiirinin önüne aşılmaz bir engel biçiminde koymuştur.

Sanımca, Tanpınar'ın şiiri bu güne kadar değerlendirilegeldiği gibi değil de, Yahya Kemal çizgisinden çok Ahmet Haşim çizgisinde değerlendirilse gerektir.

Bendedir korkusu biten şeylerin
Siz ki aydınlığın hendesesinde
Mahbus yaşarsınız benden habersiz,
Çelik gagasında fecri taşıyan
Mavi kartal benim... Pençelerimde
Asılmış bir zümrüt gibidir hayat

ya da

Bir gül, bu karanlıklarda
Sükûta kendini mercan
Bir kadeh gibi sunmada

dizeleri hangi çizgide değerlendirilebilir yoksa?

II

Şimdi Tanpınar şiirine bir de yalnızlığın konumlandırılması açısından bakalım. Tarih boyunca, bir başkaldırıyı sergilemiştir şiir. "Bireysel"in "siyasal"a başkaldırısını (Bkz. Sanatta Topluculuğun Olabilirliği Üzerine Bir Deneme, *Şiir Atı*/2). Şimdi bu başkaldırının nasıl olduğunu ve yalnızlıkla ne mene bir ilintisi olduğunu görelim. Tüm sanatlarda olduğu gibi şiirin oluşturulması da ciddi bir paradoksu barındırır. Bu paradoksu şöyle ortaya koyabiliriz. Şair olmak, şiir oluşturma yetenek ve becerisine sahip olmak demektir ve şiir ancak bu yetenek ve beceri varsa oluşturulabilir. Buraya kadar sorun yokmuş gibi görünüyor, ama şiir oluşturulmadan da böyle bir yetenek ve beceriye sahip olunduğunun açığa çıkması mümkün değildir. Daha sadeleştirirsek; şair olmadan şiir oluşturulamaz ve şiir oluşturmadan şair olunamaz. Bu paradoksun aşılabilir olduğu ve gözden yittiği anlar şairin şiirini ya da şiirinin şairi işlediği anlardır. Bu bakımdan şairin ve şiirinin arasında bir özne-nesne ilintisi kurabilmek mümkün değildir. İkisi bir bütündür ancak cepheleri farklıdır. Hegelcil bir terminolojiyle şair cephesinde kendisi -için- şey, şiir cephesinde başkası-için-şey olan bütün kendi-içinde-şey niteliğindedir. Bu bakımdan dıştan bir müdahale kabul edemez.

İmdi bu bakış açısı bir başka noktayı daha açığa kavuşturur, bireyin şair olma niteliği yalnızca şiirini işlerken vardır, yani kişi ancak şiir anlarında şairdir. (Bu anlar dışında şair diye adlandırılması bir eğretilemedir yalnızca.) İşte bu anlarda kişi mutlak yalnızlığın tadını yaşamaktadır ve kendisi için yaşam, ölüm, ahlâk, yozluk, doğru, yanlış, iyi, kötü vb... ayrım ve yargıların hiçbir anlamı kalmamıştır.

Şiir anları dışında ise Mr. Hyde, Dr. Jekyll'a dönüşmüştür: Bir farkla, Mr. Hyde olduğu anları anımsamaktadır. Böylece gerçekliğin dışına düşen kişi, artık şiir anları dışında da yalnızdır, üstelik toplumsal yargı ve değerlerle çelişkiye düştüğü için iliklerine kadar yabancılaşmıştır.

Bu konumdaki bir kişinin yalnızlık ve yabancılaşma karşısındaki tutumu üç türlüdür: Etkin, edilgin ve nötr...

Etkin tutum Yahya Kemal, Bakî, Nefî ya da Nazım Hikmet'te olduğu gibi başkaldırdığı değer ve yargılara karşı mücadele ederek, sınırlı da olsa, kendi tasarımsal gerçekliğini onaylatır. Ve anıt şiirler üretir.

Edilgin tutum Haşim, Fuzulî, Taşlıcalı Yahya, ya da İzzet Molla'da olduğu gibi başkaldırdığı değer ve yargıları yoksayar. Bunların ağır etkisinden bunaldığında şiir anlarında dinginliğe ulaşmaya çalışır. Ve savsızmış izlenimini veren imge yüklü şiirler üretir.

Nötr tutum, Tanpınar örneğinde olduğu gibi ne dönüştürme çabası gösterir, ne de şiir anlarına sığınır. Su durumda başkaldırısı kendini kurutup harcayarak

olur. Bu anlamda bakıldığında Tanpınar'ın şiirindeki kurumanın en büyük müsebbibi olarak Yahya Kemal'in karşı koyulmaz baskısını görebiliriz. Oysa gerçek Tanpınar şiiri edilginlikte oluşabilecek bir tutum sergilemektedir. Bu güne dek Tanpınar'ın "en güzel şiiri" olarak zihinlere yerleştirilmeye çalışılan "Bursa'da Zaman", Yahya Kemal'in "Itrî"deki kurgusunun hece vezninde bir yinelenmesidir belki, ama Tanpınar'ın şairliği aşağıdaki dizelerle daha orantılıdır bence:

Bu akşam, bu tenha saati ömrün,
Uzak servilerin arkasında gün,
Bu yaprak döşeli hazan bahçesi,
Suyun uzaklaşan yaklaşan sesi
Ve yanık türküsü dalda bülbülün,
Ateşten çemberi üstünde gülün...

(*Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 27-31).

TANPINAR'IN BİTMEMİŞ ROMANI: AYDAKİ KADIN

Orhan Pamuk

Tanpınar'ın yarım kalmış son romanı *Aydaki Kadın* bir rüyadan uyanışla başlar ve içinde "rüya" kelimesinin geçtiği bir cümleyle yarıda kalır. Kitapta en çok geçen kelimelerden biridir "rüya"; roman da adını edebiyatımızda benzeri az bulunur bir mizahla kurulmuş eşsiz bir rüyadan alır. Tanpınar'ın roman ve şiirlerini yakından tanıyanlar için *Aydaki Kadın*'ın baştan aşağı bir rüya dili ve atmosferiyle kurulduğunu söylemek de şaşırtıcı olmayacaktır. Kısaca *Aydaki Kadın* daha ilk sayfasından anlaşılacağı gibi okuyucuyu o bildik Tanpınar dünyasının hazlarına hemen götüren bir roman. Öte yandan, tamamlanmamış kitabın dünyası, ekleri ve dikişleri gözüken; bu yüzden de Tanpınar'ın kimi romancı sırlarını, kararsızlıklarını ve etkilerini açığa vuran bir dünya.

Kitabın başlarında bir yerde benim Tanpınar'a yakıştıramadığım bir "Akdenizliyiz!" heyecanıyla yazılmış iğreti bir "Marmara'da fırtına" sahnesinden sonra Tanpınar kendi gibi romancı olan kahramanı için şöyle der: "Selim daha ziyade...le beraber okuduğu *Ulysses*'in tesiri altında idi." Az sonra 1920'lerin lise öğrencisi Selim'in Joyce'un *Ulysses*'inin değil, *Odissea*'nın etkisi altında olduğunu keşfedersiniz, ama edebiyatseverlerin tat alacağı mutlu bir kalem sürçmesidir bu. Bu kalem sürçmesiyle Tanpınar, *Aydaki Kadın*'ı yazarken aklında Joyce'un *Ulysses*'i olduğunu sanki farkında olmadan okuyucularına duyurmak istemiştir. *Ulysses* gibi *Aydaki Kadın* da geniş ölçüde çağrışımlara dayanan iç monologlarla kurulmuştur: *Ulysses* gibi *Aydaki Kadın* da kahramanının bile doluluğuna şaştığı tıkış tıkış olaylarla ve anılarla yüklü bir günde geçer. Joyce'un kahramanı Bloom gibi Selim'in de içine savrulduğu dış dünyadan çok kendi iç dünyasında yaşadığını düşünmeye başladığında ise benzerliğin sizi yanılttığını sezersiniz. Çünkü *Aydaki Kadın*'ın başkişisi Selim başka hiçbir etkiyle açıklanamayacak, tam bir Tanpınar kahramanıdır. Kişilik sahibi kuvvetli romancıların kitapları, karşılaştırmalarla ancak bir noktaya kadar anlaşılabilir.

O noktadan ötede ise romancının hiçbir etkiyle değiştirilemeyecek ve reçetesi ancak romanın kendi içinden çıkarılabilecek kendi dünyası vardır. *Aydaki Kadın*'ın daha ilk sayfalarında Tanpınar'ın öteki romanlarından bildiğimiz dünyayı tanıyoruz. Çeşitli ara renklerle de olsa kahramanların ikiye ayrıldığı bir dünyadır bu: "Kendi meseleleri içinde kaybolanlar" ve "daima dışarda, daima uyanık olanlar". Öteki Tanpınar romanlarında olduğu gibi, birinci türden kahraman (Selim) kendi sorunları ve dağınıklığıyla ön plandadır. Bir geçmişle bağlı olduğu ve hâlâ arzuladığı kadın (Leyla) ise ikinci türden kararlı, ne yaptığını bilen sağlam bir erkeğe (Refik) bağlanacaktır. Bütün kahramanların geçmişleriyle birlikte bir araya geldiği ve romanın ikinci yarısını kaplayan o eğlenceli davette (anlatırken Tanpınar'ın da eğlendiğini anlarsınız) Selim'in Leyla'sına bir an önce yakınlaşmak yerine davetin verildiği yalının odalarını bir müzesever gibi gezmesi, Tanpınar'ın da kahramanıyla birlikte bu "sanat tarihi" gezisine katılması da elbette çok Tanpınarcadır. Üstelik Mecnun'un Leyla'sı yerine önce onun bir resminin, daha sonra ise duvara asılı fermanların, antika konsolların, küçük dere peyzajlarının, yazılı levhaların, Hamdullah yazması Kuranların, renkli camların çağrıştırdığı rüyalara dalması, sevgiliyle sanat eserleri arasındaki bu küçük yer değiştirme, öteki romanlarda keşfedemediğimiz bir Tanpınar sırrını bize sezdirir: Geçmiş kültürün güzelliklerine ilgi, sanki Tanpınar'ın romanlarında etkilenmiş bir cinselliğin ve yaşanmamış bir hayatın yerini almaktadır.

Otobiyografik özellikler taşıdığı açık olan son ve en yaşlı başkahramanı Selim'in bu iki uç (hayat-sanat) arasında gidip gelen gözlemlerin doğal dağınıklığıyla sergilemek için Tanpınar'ın yararlandığı monolog ayrıca kitaba hâkim olan rüyamsı atmosfere de hizmet eder. Romanın yazıldığı yıllarda Türk okuru için iyice yeni olan bu yöntem Tanpınar'ı yeni bir roman tekniğinin heyecanlarına sürüklemez, hatta arada sırada roman yazarı olan kendisinin değil, kahramanlarının aklından geçenleri yazması gerektiğine aldırmadığını da farkedersiniz, ama zevkle okunan bu Tanpınar parçacıkları romanın her şeyi sarıp sarmalayan o rüyamsı atmosferi içinde erirler. Öyle ki, kimi kahramanların o güncel siyasi, iktisadi "Nereye gidiyoruz?" heyecanlarında bile romanın "Demokrat Parti'nin Güzel Çağı" denebilecek bir hava kokan şampanyalı, yeni zenginli, skandallı ve suistimalli atmosferine denk düşen bir dili vardır. Sık sık tekrarlanan bazı Tanpınar kelimeleriyle (uzviyet, bununla beraber, fakat, her şey, bu tam...) kurulan cümleler de dikkatle kurulmuş bir hikâyenin iniş ve çıkışlarını değil, daha çok cümlelerin kendi güzellikleriyle oluşturdukları bir dile, bir rüya atmosferine işaret ederler.

Bu atmosferin ayrıntıları ise romanın ilk planının aksine sahnenin dışında kalmayı seçen (anlaşılan roman ilerledikçe bu kahraman öne çıkmıştır) Tanpınar kahramanı Selim'in gene "Tanpınarca" diyeceğim bir seyretme zevkiyle sahneden derlediği görüntülerden, hatta resimlerden oluşur (Bir örnek: kayığın "ba-

şında oturan genç bir kadın, arkasında güneşin ışığı bikini bir mayonun üstüne bir elbise geçirdi: Korsajının ve eteklerinin altında bir yığın acele ve esrarlı hareket yaptı, sonra ayağa kalkarak bir tarafı hep güneşte saçlarını düzeltti."). Sanki en sıradan görüntüden bile dikkat edilip zevkle tasvir edilirse, bir resim tadı alınabileceğine karar vermiş gibidir Tanpınar. Değil yalnız Türk romanında, dünya romanında da resim sanatına ve ressamlara bu kadar çok gönderme yapılan başka bir romanın olduğunu hatırlamıyorum ben. Sanki modern Türk edebiyatının geçmiş kültüre en derin dikkati gösteren ve en "Batılı" yazan Tanpınar, geleneksel kültürümüzde eksikliğini hissettiğimiz resim ve seyretme zevkini romanının dünyasıyla doldurmak istemiştir. Belki de bu yüzden yarım kalmış bu kitabın en başarılı yerleri Tanpınar'ın birer fırça darbesiyle çizdiği portrelerdir: *Sahnenin Dışındakiler*'in Kudret Beyi'ni hatırlatan Naşit Bey, Hulki Bey, Rıza Bey, Şifa... ve diğerleri.

Kitabı bitirip kapadığınızda ise, bu resmin tadının da etkisiyle, *Aydaki Kadın*'daki dünyanın öteki Tanpınar romanlarındaki dünyaya ne kadar yakın olduğunu düşünürsünüz: Bir yanda hırsları, tutkuları, alışkanlık ve tuhaflıklarıyla sürekli hareket eden, kendilerine özgü jestleriyle kıpırdanıp konuşarak günlük hayatlarını yaşayan insanlar vardır, diğer yanda ise geçmişleri ve yaşadıkları çevreyle birlikte bu insanların oluşturduğu bir dizi güzel görüntü. Bu iki dünya arasında kararsız Tanpınar kahramanı Selim'in bu iki dünyadan derlediği ayrıntılardan alacağımız tatlar, çıkaracağımız anlamlar roman bitip bütünleşseydi bile sanırım fazla değişmezdi.

(*Cumhuriyet*, 12 Kasım 1987).

TANPINAR'DA GÖRÜNMEYEN

Nurdan Gürbilek

Hatırlamak isteyen her modern bakışın taşıdığı bir risk var. Geçmişi, hatırlayanın kurgusundan ibaret kılmak; dağılıp gitmiş bir geçmişe, bugünün ihtiyaçlarını karşılamak üzere, bugünün öznelliğinden bakmak. Belki de bu yüzden hatırlama çabalarının çoğu, hatırlayanın hülyalarına ayna tutacak bir köken arayışına dönüşür bugünü anlamlı kılacak, sürekliliği olduğu düşünülen bir kültürün savunusuna, hatırlama çabasının kendisini savunmaya varır. Geçmişe bakmak, onun dönüp bize bakması demek değildir her zaman. Yüzümüzü geçmişe dönmek, onun yüzünü bize dönmesi anlamına gelmeyebilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar bu riski aldı, sanata dönüştürdü. Sanatı, "maziyi açacak bir anahtar" olarak gördü; gerçekleştirdiği ise, geçmiş kaybını, sanatı besleyen bir kaynağa dönüştürmekti. Bu yüzden Tanpınar'da geçmişin kendisinden çok yokluğu, bıraktığı boşluk önem kazanır: "Hayır," der, "aradığım şey ne onlar, ne zamanlarıdır." Geçmiş, "aradıklarımızı yerlerinde bulamadığımız için" çeker bizi: "Hayır muhakkak ki bu şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Ortada izi bulunsun veya bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyoruz. Merkez Efendi hayatta iken olsa olsa onun bir dervişi olabilirdim. Yahut da onlardan yolum ayrılır, mücadele eder, veya sadece lâkayt kalırdım. Şimdi ise onu ve emsalini başka bir gözle görüyorum. Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstediğime onlarla erişemeyince, şiire, yazıya döküyorum."[1]

Varlığa, zenginliğe dönüştürülebilecek bir kayıptır bu; yüceltilebilecek, güzel bir dile tercüme edilebilecek bir kayıp. Tanpınar'ın Osmanlı mimarisini "duygusuz madde"yi konuşturduğu, "susan taş"a ruh kattığı, taşa taş olduğu-

---

1 "İstanbul", *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, 1979, s. 110-11.

nu unutturduğu için sevdiğini hatırlayalım burada. Kendi sanatında da benzer bir yan var: Taştan düş,[2] yokluktan zenginlik, uyumsuzluktan uyum çıkarmış; yokluğu, sanatı besleyen bir kaynak haline getirmiştir Tanpınar.

"Güzel öldü... Güzelle beraber insanı da öldürdük!"[3] Tanpınar'ın güzel romanlar yazmadığını söylemek çok zor. Uyum öldü, yaşasın uyum! Yokluğun, parçalanmışlığın, kaybın karşısına biçimi çıkarmış, karanlıktan aydınlık bir dil bulup çıkarabilmiştir Tanpınar. Kaybı dile getirişi bile bir "güzel" sanat savunusudur. Her şeyi daha derindeki bir "asıl"a iade eden, varlığı topyekûn içine alan bir bütünlüğü hatırlatan; zengin, doymuş, doyuran bir dil. Yok olup gitmiş bir geçmişe, dilsiz doğaya, susan taşa karşı borcumuzu ödediğimizi düşündüren bir şey var burada.

Sanatın kurtarıcı tarafı, sunduğu teselli belki de budur: Yokluktan zenginlik çıkabilir, yoksunluk güzelliğe tercüme edilebilir. Şöyle demişti bir yazısında: "Sanatın en karakteristik efsanesi Orphée efsanesidir. Her saz, asıl sesini geriye bir şeyler çağırdığı, bir çehrenin veya bir ânın etrafında ölüm kaderini kırdığı zamanlar bulur."[4] Sazının kuvvetiyle doğayı ve Hades'i büyüleyen, Eurudike'yi ölüm diyarından kurtaran Orpheus'un öyküsünün sonraki bölümü Tanpınar'da yer almıyor. Eurudike, arkasından geldiğinden emin olmak isteyen Orpheus'un dönüp kendisine bakmasıyla bu kez sonsuza dek yitirilir.

Geriye saz kalır. Ama sazın; sanatın, biçimin de unutkan bir yönü olmalı. Bir "huzursuzluğun romanı"[5] olan *Huzur*'da insana huzur veren bir yan yok mudur? Ya da "sapır sapır dökülen bir dünya"nın romanı *Aydaki Kadın*'da okuyanı bütünleyen bir şey? Orada, bütünlüğünü kaybetmiş bir dünyada, ,"ikiz ömür" süren birini görürüz; onda, kendi kaybolan tarafımızı buluruz; bu bize yeter. Tanpınar'ın hep bir kimlik bunalımıyla birlikte, bu bunalıma çözüm aranırken hatırlanmasında elbette bir okuma alışkanlığının payı var. Ama, bunu aşan bir şey de var. Tanpınar yüzünü geçmişe dönmüş, bölünmüş olduğumuzu söylemiştir bize. Öte yandan, bu bölünmüşlüğe rağmen, kendi içinde tam, anlam dolu bir hayat doğmuştur yokluktan.

Şu soruyu sormuştu Tanpınar: "Neden geçmiş bizi bir kuyu gibi çekiyor?" Nerede olduğunu hatırlayamadığım bir yerde Nietzsche söylemişti sanırım:

---

[2] Oğuz Demiralp, "Taştan Düş Çıkarmak", *Oluşum*, sayı 25/67, Kasım 1979. Burada hemen belirteyim: Bu yazıyı yazdığımda, Oğuz Demiralp'in *Kutup Noktası* (Yapı Kredi Yayınları, 1993) adlı kitabı henüz yayımlanmamıştı. Yazıyı gözden geçirip yayına hazırlarken yalnızca söyleyişle ilgili düzeltmelerle yetindiğim için, Demiralp'in bu çalışmasının bende açtığı yeni ufuklara burada yer veremiyorum.

[3] "Lodosa, Sise ve Lüfere Dair", *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970, s. 145.

[4] "Boğaziçi Mehtapları", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 1992, s. 410.

[5] Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 1. cilt, İletişim Yayınları, 1987, s. 260-287.

"İnsan bir kuyuya bakarsa, kuyu da ona bakar." Suyu çekilmiş, kurumuş bir kuyu olmalı Nietzsche'ninki. Tanpınar'ın kuyusunun dibinde ise hep bir su birikintisi vardır; tıpkı bir ayna gibi, bakana kendi yüzünü yansıtır.

*

Sanat ile nesnesi arasında başka tür bir yakınlık, başka tür bir yaşantı olmuş mudur? Bunun cevabını, Tanpınar gibi, geçmiş imgesini düşüncesinin merkezine yerleştirmiş, gene onun gibi deneyimi ya da "şahsi tecrübeyi" önemsemiş bir başka yazarda, Walter Benjamin'de arayalım şimdi.

Benjamin, öznellikle sınırlı kalmayabilecek bir deneyim tanımı aramıştı. Bu onu romana değil, yok olmakta olan hikâye anlatıcılığına götürdü. Sanat ile nesnesi arasında henüz bir uçurumun değil, bir uzaklığın, karşılıklı bir bakışmanın, bir "aura"nın olduğu bir dünya. Benjamin'e göre, hikâye anlatıcısı gücünü bu uzaklıktan, kişisel ve kolektif geçmiş arasındaki bu buluşmadan, gelenekten alır. Uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisini aktarırken, kendi ya da başkalarının deneyimini anlatırken, bunu onu dinleyenlerin deneyimi haline getirebilir. Ama bir mesafe, hikâyesi ile kendisi arasında hep bir mesafe vardır. Gerçi "çömlekçinin parmak izleri çanağa nasıl yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır", ama bu iz hikâye anlatıcısının kendisini silmesiyle mümkündür ancak: "Hikâye anlatıcısı... O, hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adamdır." Bu kendini siliş, hikâyeyi dinleyen kişi için de geçerlidir: "Dinleyici hikâyeyi dinlerken kendini ne kadar unutursa, dinledikleri hafızasında o kadar yer eder."[6]

Hikâyenin ancak anlatan ve dinleyenin birbirine yabancı olduklarını fark etmeleriyle, hafızanın ancak bir unutuşla, iz bırakmanın ancak bir silinişle birlikte mümkün oluşu, bugün bizim anlamakta güçlük çektiğimiz bir karşıtlık. Çünkü bizler bugün hafızayı hep bir öznenin hafızası olarak, hep bir mutlaklık düşüncesiyle birlikte düşünmeye yatkınız. Benjamin ise hikâye anlatıcısının "yetkisini" ölümden aldığını söylerken, hafızanın ancak fanilik duygusuyla birlikte, ölümün toplum hayatından henüz silinmemiş olduğu bir dünyada mümkün olabileceğine işaret eder.

Benjamin'in deneyim tanımı, hikâye anlatıcılığında var olduğunu düşündüğü deneyim aktarımı, modern yaşantıda fark edilmiş bir eksikliğin altını çizdiği için önemli. Oysa romandan söz edeceğiz biz. Oradaki deneyim, hikâye anlatıcılığındaki deneyimden izler taşıyabilir, ama ondan tümüyle farklıdır. Fanilik duygusunun zayıfladığı, ortak bir hafızanın olmadığı bir dünyada, hatırlamaya

6 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", çeviren: Nurdan Gürbilek - Sabir Yücesoy, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, 1993, s. 77-101.

mahkûmdur özne. Zaten romanın da asıl konusu bu değil midir, hayatın anlamını burada aramaz mı roman?

"Aura"dan söz etmiştik: Benjamin'e göre, "aura"yı mümkün kılan deneyim, özne ile nesnenin birbirlerinin bakışına cevap vermesiydi. "Bakışta, bakılandan bir karşılık görme beklentisi vardır" diyordu: "...bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün 'aura'sını duymak, ona bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir."[7] Bu karşılıklı bakışma, özne ile nesnenin dünyalarının birbirinden tümüyle koptuğu modern toplumda mümkün değildir artık. Romanda bu deneyimin gerçekleştiği, bütünlüğün yeniden kurulduğu tek bir yer vardır: Rüya.

Tanpınar'a dönebiliriz artık. Tanpınar'ın, estetiğinin temel kaynaklarından biri olarak söz ettiği Valéry söylemişti: "Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür." Tanpınar'ın bütün imkânlarıyla denediği "rüya estetiği"nin temeli gibidir bu cümle. Dış dünyanın öznenin bakışına cevap vermesi, içselliği uyarması ancak rüyada, hayal şehir İstanbul'da, zihnin yeniden kurduğu bir tarihte mümkündür. Geçmiş, susan taş, duygusuz madde, eski ve bırakılmış şeyler, eski çehreler, hepsi rüyanın dilinden başka bir dille konuşabilir, kendi gözleriyle de bakabilirlerdi. Ama rüyadan söz ediyoruz şimdi: Orada dış dünya, orada dışarısı yoktur; dışarısı, rüya görenin geçmişini aydınlatan simgelere, terimlere dönüşmüştür çoktan. Orada dışarısı bir aynadır; aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür.

*

Tanpınar'da geçmiş, bir "akis"tir bu yüzden. *Beş Şehir*'de, "İstanbul"da da bunu söyler zaten: "Şurası var ki tıpkı kendimiz gibi geçmiş zaman da, bizdeki aksiyle tekevvün halindedir. Kâinatımızı nasıl kendi akislerimizle yaratırsak, maziyi de, düşüncelerimize, duygularımıza ve değer hükümlerimize göre yaratır, değiştiririz."

Şehrin kendisini de bir "sihirli ayna" olarak görmüştür Tanpınar. İstanbul sözcüğünden taşan aydınlık, şehrin kendi yüzeyinden yayılan bir ışık olmaktan çok, "kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz, mâzi hatıralarının, hasretlerin aydınlığıdır". İstanbul, "büyüye çok yakın bir muhayyileyi" ayakta tutan, bize ruhsal çehrelerimizi gösteren bir aynadır. Bursa için de geçerlidir bu: Orada su sesleri, "mevsimlerin ve düşüncelerin ezelî aynası"dır. Yine suya, suda kendini seyreden varlığa, kendi imgesiyle büyülenmiş Narkissos'a dönüyoruz burada. *Beş Şehir*'in yazarı Tanpınar gibi, *Huzur*'un Mümtaz'ı da kendi imgesini seyreder şehirde. İstanbul'da dolaşırken Mümtaz'ın içinde konuşan "gördükleri değil,

---

7 Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler", çeviren: Ahmet Doğukan, *Son Bakışta* Aşk, s. 148-9.

kendi hayat tecrübesi"dir: "Şu dakikada iyi bir Bonnard'ın karşısında bulunsa, yahut Beylerbeyi sarayının üst katından denize baksa, Tab'î Mustafa Efendiden bir beste dinlese veya çok sevdiği *Sihirli Flüt*'ü çalsalar, yine buna benzer şeyler duyacaktı." Rüyada yaşantı, görünenden, göze çarpan nesnelerden bağımsızlaşmıştır.

Beş Şehir'in "İstanbul"unda Beylerbeyi'nde rastladığı bir genç kızdan söz eder Tanpınar. "...alelâde gazete tefrikalarından duygu hayatını tatmin eden, aynı sinema yıldızlarını seven ve hayran olan ve hayatın fakirliği içinde aynı şekilde canı sıkılan" bir kız. Kültürü, geçmişi, derinliği seven Tanpınar'ı uyarmayacak, onun bakışına cevap vermeyecek bir kızdır bu. Ama İstanbul'da, Beylerbeyi'nde yaşaması, bu "alelâde" kızı Tanpınar için anlamlı bir yüz, Tanpınar'a kendi imgesini yansıtan bir çehre, yitirilmiş bir yaşantının simgesi kılmaya yeter: "II. Mahmud'un debdebeli binişlerine şahit olduğunu bildiğimiz ve bütün o küçük saraylarda, yalı ve köşklerde yapılan musiki fasıllarından bir şeyler sakladığını zannettiğimiz bu sokaklarda ve meydanlarda yaşadığı için bize daha başka ve zengin bir âlemden geliyor hissini verir, onu daha güzel değilse bile bize daha yakın buluruz."

Bir rüyanın içine çeker kızı Tanpınar, tanımadığı, sıradanlığı ve kültürsüzlüğüyle onu cezbedemeyecek bu kızı bir kurgunun, kendisini aşan bir tarihin, derin ve bütünlüklü bir geçmişin parçası kılar. Saltanat tarihinin içine; sarayın, yalı ve köşklerin, musiki fasıllarının tarihine, kızın hiç tanımadığı, devamı olamayacağı zengin bir geçmişin içine yerleştirir. Artık bir ayna olmuştur kız: Orada, kendi ruhsal çehresini, hasretini, "saadet hülyaları"nı görecektir Tanpınar. Kızın, bu bakışa cevap verip vermediğini fark etmeyiz. Her şeyin birbirini bütünlediği, iç içe durduğu, birlikte hepsinden derin, hepsinden zengin bir başka varlığın ifadesi olduğu bir mekândan, "yerli yerinde duran" bir rüyadan, İstanbul'dan yayılan ışık kızı karanlıkta bırakmıştır. Kendi imgesinden kopamayan öznenin bakışı, bakılan nesne ile bir olma, tek olma arzusu bakılanı dönüştürmüş, hatırlama nesnesini yok etmiştir artık.

Dilinin bütün görselliğine rağmen, rüya genellikle görsel bir deneyim değildir Tanpınar'da. "Şiir ve Rüya" adlı yazısında, rüya gören kişi için, "kulağıyla görüyor, nabzıyla işitiyor" der. Rüya görülmez, dinlenir Tanpınar'da.

Tıpkı İstanbul'un dinlenmesi gibi, "gözleri kapalı".

*

Huzur'dan şu bölüm: "Tevfik Bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çehresini tamamlayan Tanzimattı... Yaşar Bey daha ziyade İkinci meşrutiyetti..."

Geçip giden zaman genellikle erkek, geçmişse kadındır Tanpınar'da. Erkek unutkan; kadın biriken, biriktiren, "velût" ve "yekpâre" zaman. "Bursa'da Za-

man"da, Bursa'da bir "ikinci zaman" olduğundan söz eder Tanpınar: "Yaşadığımız, gülüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştiğimiz zamanın yanıbaşında, ondan daha çok başka, çok daha derin, takvimle, saatle alâkası olmayan; sanatın, ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpâre bir zaman..." İşte bu zaman dişildir, kadındır Tanpınar'da; "mazisinde yaşayan bir geçmiş zaman güzeli gibi hâtıralarına kapanmış olan şehrin" nabzında atan bu dişil zamandır. Tanpınar aynı yazıda, kuruluş çağının havasını koruyan köken şehir Bursa'yı "erkeği tarafından unutulmuş, boş sarayının odalarında tek başına dolaşıp içlenen, gümüş kaplı küçük el aynalarında saçlarına düşmeye başlayan akları seyrede ede ihtiyarlayan eski masal sultanları"na benzetir. Romanlarında, özellikle de *Huzur* ve *Aydaki Kadın*'da bu imgeler, neredeyse anlatının çatısını kuracak kadar genişler: Unutkan, bu yüzden de hatırlamaya mahkûm erkeğin; saklayan, koruyan, doğurgan kadına yönelmesi, gerçek zamanın dışındaki "ikinci zaman"a, geçmişe dönmesi. Tesadüf olmasa gerek: Tanpınar'da geçmişe, kültürel bütünlüğe, süreklilige duyulan istek hep aşkın, kadına duyulan aşkın terimleriyle dile getirilir.

Tanpınar'ın romanlarında kadınlar, geri dönülmek istenen bir geçmişin, sürekliliği kurulmak istenen bir kültürün ya da ulaşılmaya çalışılan bir bütünlüğün, hemen her zaman kendilerini aşan bir hakikatin simgeleri olarak çıkar karşımıza. Sevilen kadın, geçmişi açacak anahtardır; geçmiş, sevilen kadının çehresinde kendini gösterir. Bütün bunlar; geçmiş, kültür, aşk, hepsi iç içe yaşanan, organik bir bütünlük oluşturan, birbirinden ayrılamayacak yaşantılar, birbirini yansıtan aynalar, yitirilmiş imgesel birliğin ifadeleridir. Her biri, ancak bir diğeri mümkünse gerçekleşebilir. *Huzur*'da Nuran, Mümtaz için "bütün eski ve güzel şeylerin" simgesidir: Boğaz, Mahur Beste, Türkçe'yi teganni eder gibi konuşmak, bunların hepsi Nuran'da cisimleşmiştir. Sevgiliye, eski musikiye ya da geçmişe duyulan hasret ortak talihi olan tek bir yaşantıda birleşir: "... artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı." Sanatı, doğayı ve sevdiği kadını tek bir gerçekmiş gibi yaşar o zaman Mümtaz, "büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini tek bir realite gibi yaşadığını" fark eder.

Aydaki Kadın, *Huzur*'un bittiği yerden başlar; birçok açıdan da *Huzur*'un devamı gibidir. *Huzur* bir rüyanın romanıysa, *Aydaki Kadın* bir uyanışın romanıdır: "Uyandım. Uyanıyorum. Zihnin oyunu bitti. Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim." Artık hiçbir zaman "yekpâre" olunamayacağının anlaşıldığı, dış dünyanın, bugünün ağır bastığı, parçalanmış bir dünyadır uyanılan. Özne kendi kapısındadır; dış dünyayla yalnız kalmıştır artık.

Bütüne dönmenin imkânsızlığını başından hissettiren bir romandır *Aydaki Kadın*. Ama kadınlar, bu parçalanmış dünyada da, imgesel birlik arzusunun ci-

simleştiği birer simge olmaya devam eder. Esas hayatını tıpkı *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi zihninin bir köşesinde sürdüren Selim için Leylâ, yarım kalmış bir kavuşma, bir bütünleşme vaadinin, kültürün ve geçmişin birlikte vaat ettiklerinin çehresidir; tıpkı *Huzur*'un Nuran'ı gibi. Hep bir sanat eseri, bir yalı ya da bir konak gibi hatırlanır Leylâ: "Kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray." Bazen de bir saltanatın simgesi olur: "O benim sonsuz imparatorluğumdu." Nuran'ı; Boğaz'da ya da Mahur Beste'de tanırız; Leylâ'yı bir yalıda, antika bir konsolda, eski bir yazı levhasında, bir tabloda, elyazması bir Kuran'da. Nuran'ın "güzel ve biçimli büstü"nün, "beyaz bir rüyayı andıran yüzü"nün dışında, fiziksel özelliklerinden hiç söz etmez Tanpınar. "Bütün kadınlar"a benzediğini öğrendiğimiz Leylâ'yı da Boğaz'da bir yalıda asılı duran, "ne çehresi ne bakışları belli" bir kadın portresinde tanırız. Portrenin adı "Rüya"dır. Şahsi tecrübe, iç yaşantı ancak rüyada gerçekleşebilir: "Rüyada gördüğüm şeyler beni, benim onları gördüğüm kadar görür."

Birer simgedir Tanpınar'da kadınlar. Simgede ise nesne, onu içinden aydınlatıp anlamlı kılan bir ruha teslim edilmiştir. Bu yüzden ne Nuran'ın, ne de Leylâ'nın bir yüzü vardır. Onlar, bir başkasının, onlara bakanın, yazarın, onunla birlikte okurun gördüğü bir rüya olarak kalır. Yalnızca başka kadınların, dışarıdaki kadınların, aşklarıyla bir "kültürün miracını" vaat etmeyen kadınların yüzleri, bakışları bellidir. *Aydaki Kadın*'da, kendisini simgeleştirebilecek yegâne şeyi, Selim'in kendisine yazdığı aşk şiirini "sanki manasız bir böceği, çok pis ve tehlikeli bir şey öldürür gibi" geri çeviren, o an bütün bakışları ve yüz çizgileriyle beliren Zümrüt Hanım'ın yüzü vardır. Bir de çıplaklığı, tenselliği, yaşama hevesi, "o acayip ve boğuk şekilde şakırdayan Türkçesi" ve kültürsüzlüğüyle Leylâ'nın karşıtı olan Marie'nin. Çünkü onlar birer yüzeydirler; bir bütünlük, bir derinlik vaat etmeyen, yalnızca "maruz kalınan", rüyası görülemeyecek kadınlar: " 'Kimbilir belki rüyamda annemi, yahut Nevzat'ı veya Leylâ'yı görmüşümdür.' Herhalde Marie'yi değil."

Tanpınar hep ayıktır rüyalarını anlatırken.

*

Beş Şehir'de "Tabiat bir çerçeve, bir sahnedir" der Tanpınar. Demek ki, o da kendi başına bir varlık değil, "hatıraların içimizde konuşmasına" izin veren bir zemindir. Bir yazısında da lâlenin eski zevkteki yerinin kaybolmasına üzülür: "Ne şair onun renginde sevgilisinin yanağının rengini hatırlıyor, ne nakkaş çiniye, mermere, yahut parmaklığın iyi dövülmüş madenden dantelâsına onun birlik işaretini, bir 'lâmelif'in bükülüşü ile Allah'dan gayrı her mevcudun varlığını ortadan kaldıran sessiz belâgatını geçirmeye çalışıyor ne de yazı ustası, eski lâm'ların kavsinden onun şeffaf fanusunu tutuşturuyor. Lâle şimdi zevk dediği-

miz terkibin dışında, arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur."[8]

Arkasından tanrısı çekilmiş bir şekil, sadece bir çiçek! Belki de diyebiliriz, belki de lale ilk kez o zaman görünebilirdi. Oysa Tanpınar için, bir ruhun aynası, bir kültürün simgesi olmadığında bir şekilden ibaret kalır doğa. "Eski ve bırakılmış şeylerin hülyası"ndan söz eder, ama eski ve bırakılmış şeyler, onlara bakanın "saadet hülyaları"nı beslediği sürece simgesel düzende yerini alır. Boğaz; mehtap sefalarını, Çamlıca gezintilerini, Boğaz mesirelerini, "zengin fakir her sınıfın" birlikte eğlendiği "müşterek" bir hayatı, "yekpâre" bir zamanı hatırlattığı ölçüde önem kazanır. Nesnelerin en eskisi, en önce bırakılmışı olan doğa, kültürün çerçevesidir Tanpınar'da. Kandilli, göze çarpan "birkaç bahçe ve beş on kayıkçı, bir de kıyı boyunca kırılmış bir orgu andıran harap rıhtımlar"da değil, şair Vecdî'nin "geçmiş debdebeyi zamanla beraber bizde yaşat(an)" dizelerinde sevilir. Beylerbeyi'ndeki "alelâde" kız, saltanat tarihinin içinde güzelleştirilir. Sevgili, yitirilmiş bütünlüğü hatırlattığı ölçüde önem kazanır. Her şeyi ancak berisinde keşfettiği anlamla sever Tanpınar, bir kültürün parçalanmasıyla etrafa savrulan, bir yüzeyden ibaret kalan, zayıflayan ışıklarıyla yalnızca kendilerini aydınlatan, "arkasından tanrısı çekilmiş şekil"leri sevemez, benimseyemez bu yüzden. Bunlar ancak "artık" sözcüğü ile karşılanır; "mazi artıkları"dır bunlar, "ziyafet artıkları"dır, "bir rüyadan arta kalmak"tır.

Haksızlık etmeyelim. Doğanın bir çerçeve ya da artık olmaktan kurtulduğu, susan taşın yazarınkinden başka bir sesle konuştuğu yerler de vardır Tanpınar'da. *Huzur*'un başlarında bir yerde Mümtaz'ın Akdeniz'i, denize inen büyük kayalıkları, suyu, güneşi, ışığı, dalgaları, "yosun bakışlı" uçurumu, kayaların arasındaki deniz mağarasını anlattığı bölümü düşünelim: "Çünkü gündüzleri, sadece yosunlu, rüzgârın, yağmurun sünger gibi delik deşik ettiği taş parçaları olan kayalar, bu saatte birdenbire canlanırlar, birdenbire, kudretleri ve cüsseleri insanın çok üstünde, talih gibi susan ve yalnız varlıklarının içimizdeki aksiyle konuşan bir yığın hayal varlık, Mümtaz'ın etrafını alırdı." Burada da söz konusu olan akistir gerçi. Ama artık nesneler, yazarlarının onlara yüklediği sıfatları terk etmiş, kendilerini kendi adlarıyla aksettirmektedirler: "Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarlarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derece tabiîye benzer yapılmış rokay bir havuza benzeyen gölceğiz, ortasındaki küçük taş parçası adasiyle kalıyordu."

Beş Şehir'in altıncısı bir Akdeniz şehri, Tanpınar'ın çocukluğunun geçtiği Antalya olabilirdi. Oysa Akdeniz'e ilişkin yazdıkları oldukça sınırlı Tanpınar'ın.

---

[8] "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", *Yaşadığım Gibi*, s. 115.

Huzur'un başlarındaki bölüm, *Sahnenin Dışındakiler*'in gene başlarında birkaç cümle, bir de Antalyalı genç kıza yazdığı bir mektup var. Bu mektupta, yeniden döner Akdeniz'e Tanpınar: "Denizin iki manzarası beni çıldırtırdı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi."

Mektupta, "gördüklerimi zihni hayatıma nakledebilecek bir bilgim yoktu" der Tanpınar. Bizlerse, belki de bu yüzden görmüştür; henüz hayal şehir İstanbul'a, saltanata, kültüre açılmamış olduğu için görebilmiştir, diye düşünebiliriz. Belki de İstanbul'un tersine Akdeniz'in, Tanpınar'a hatırlatabileceği, kendinden derin, bütünlüklü bir tarihi, bir saltanatı yoktur. Belki de çocukluğunun mekânı olan Antalya söz konusu olduğu için, doğaya kültürün dışındaki bir konumdan bakabilir Tanpınar.

Bakabilir, bakmasına da; gördüğü nedir orada? Kültür geriye çekildiğinde, bütünlük ve "saadet hülyaları" geriye çekildiğinde, ne görür orada? Varlık değildir artık görünen, "yosun bakışlı uçurum"dur, ölüm, yalnızlık ve boşluktur.

*

Tanpınar, bölünmüş bir dünyanın romanlarını yazdı. Geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, aşkla tenselliğin, derinlikle yüzeyin; kendi simgeleriyle söylersek Boğaz ile Beyoğlu'nun, Leylâ ile Marie'nin uzlaşamadığı, iki dünya arasında hiçbir geçişin mümkün olmadığı romanlar. Tanpınar bu uzlaşmazlığı, dış dünyayı ve yüzeyleri rüyanın içine çekerek, nesnelerin kendi yüzlerini silerek, onları derin ve yoğun bir dille kuşatarak aşmaya çalıştı: Bölünmüşlüğün çözümünü, sanatın uyum ilkesinde aradı.

Ama bu uyum arayışının, uyumda direnmenin ardında, bugün bizim anlamakta güçlük çekeceğimiz, artık bizden uzaklaşmış, uzağımızda tutmaya çalıştığımız bir acı olduğu düşünülebilir. Rüya biter, büyü bozulur, ayna kırılır, o zaman artık deneyimin de nesnesi kalmaz. Bu yüzden Tanpınar'da dışarısı yoktur aslında. Dışarısı ancak rüyanın içine çekilebildiği, öznenin nesneyle imgesel birlik umudunu beslediği ölçüde var olur. Rüyanın dışında, dışarıda ise koskoca bir boşluk vardır. Ölümün, yalnızlığın eşlik ettiği bir boşluk. Tanpınar'ın romanları hep bu boşlukta biter. Belki de en çok şiirlerinde dile getirdiği bir boşluk: "Beyhude hatırlıyoruz. Bu hiç olmamış şeyleri..." Bizi, roman okurunu bu boşluğa çeken, orada içimizi ısıtan bir şeyler bulmaya iten ne?

Bir metin hakkında kurulmuş bir cümle, o metin hakkında olduğu kadar, bir okuma alışkanlığı hakkındadır da. Bu yüzden Tanpınar'da görünmeyen, belki de Tanpınar'da bizim görmediğimizdir. Tanpınar öznenin kendisini unutamadığı bir hatırlayışın romanlarını yazdı, ya da biz onu öyle okuduk. Kendini unutup hafızasında başkasının deneyimine yer açan hikâye dinleyicisinin tersine,

romanı yutarcasına okuyan, kıskançça sahiplenen, okuduklarını kendi hayatının terimleriyle öğüten, tüketen, onlarda hayatının anlamını arayan roman okuru da aslında aynı hatırlayışı tekrarlar. Böyle bir okumanın kendisinde de bir rüya vardır. Yazarla bakıştığımızı, bizi gördüğünü, bakışımıza cevap verdiğini hissettiğimiz bir yer. Bizi bu boşluğa çeken de bu rüya değil mi zaten? Yabancılığın aşıldığı, sınırların eridiği, bizi Tanpınar'dan, Tanpınar'ı bizden ayıran mesafenin yok olduğu, "ölümün kaderinin kırıldığı"nı, bir kaybı paylaştığımızı düşündüren bir yer.

"Romanın önemi, başkasının kaderini belki de öğretici bir biçimde bize sunmasında değildir," diyordu Benjamin: "O içimizi ısıtır; kendi kaderimizden asla sağlayamayacağımız, bir yabancının kaderini tüketmiş olan alevin verdiği sıcaklıkla. Okuru romana çeken, ürpertilerle dolu hayatını okuduğu bir ölümle ısıtma umududur."[9]

Huzur'da içimizi ısıtan bir yan var.

(Defter, sayı 5, Haziran - Eylül 1988, s. 97-105).

---

9 "Hikâye Anlatıcısı", a.g.e., s. 100

TANPINAR'DA KENT SİMGESİ

Adalet Ağaoğlu

Kentler; kentlerin mimari yapısı, yapılanması, mevsim mevsim, saat saat yaşayışı ve değişimi Tanpınar'ı sürekli ilgilendiren konulardan biri olmuştur. İstanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara, onun *Beş Şehir* adlı kitabına, olasılıklarla dolu bir değerlendirme, ses ve ışık, dün, bugün ve yarın bütünlüğünde çok boyutlu bir görüntüleme ile konukturlar. Konuk, dedim ama, bu doğru değil. Çünkü yazar, kentlerdeki duygusal, düşünsel gezintilerini yalnızca *Beş Şehir*'le bir seferlik başlayıp bitirmez; aynı ilgiyi başka yazılarında da sık sık sürdürür. Tanpınar'da kent, sanki hayatımızdaki kopuk kopukluğun, 'eskiye de, yeniye de dirençsizliğin' bir simgesidir.

Bu ilginin nostaljik olduğu çok söylenmiştir. Oysa yazarımızın kentlere bakışını yansıtan her satırı da, önümüzdeki zamanın kayıplarına karşı uyarılarla doludur. Onun kaygısı, hiçbir şey değişmesin, toplumsal hayat değişse de, eski kent olduğu gibi kalsın, bağlamında, sadece bireyin kendi özlemlerine yanıt oluşturması beklenen bir kaygı değildir. Tanpınar'ın topluma, toplumsal hayata verdiği önemi, daha ta 1944'de Ülkü Dergisi'nde çıkan *İnsan ve Cemiyet* başlıklı yazısında bile apaçık görebiliriz. Şöyle diyor: "(...) Ebedilik boyunca yaşayacak olan fertler, hatta nesiller değil, cemiyettir." *(Yaşadığım Gibi:* Türkiye Kültür Enstitüsü Y., 1970. s. 13-15).

Tanpınar, köksüzlük, temelsizlik üstüne kurulmaya kalkışılan yeni hayatlara, yeni yapılara karşı uyarılarla dolu yaklaşımını bence asıl, Şehir başlıklı yazısında vurgulamıştır. Zaten amacım, burada, bu yazıdan söz açmaktı.

Şehir de, onun ölümünden sonra düzenlenip yayınlanan *Yaşadığım Gibi* adlı denemeler kitabında yer almaktadır. Aslında Tanpınar bunu bir radyo konuşması için yazmış, fakat ölümü nedeniyle bu son konuşmayı yapamamış, *Şehir,* herhalde bir 'son yazı' olarak ilk defa Varlık Dergisi, Mart 1962 Sayısı'nda yayımlanmıştır.

Tanpınar bu denemesinde, güneşli bir kış günü, yakın bir dostuyla Yıldız Parkı'nda çıktığı gezintiyi anlatır. (Ola ki bu dost, yazarın kendisidir.) Gezinti arkadaşı, yazarın gözünden en küçük ayrıntısı kaçmayan çevreyi bir yana koymuş: "Sence sanat meselelerimizde en güç dâvâmız hangisidir?" diye soruyor. Tanpınar, 'dâvâ' gibi karşıtlıklar, olasılıklarla yüklü bir konuya ayaküstü girmek niyetinde değildir. Gözleri ışıldayan denizde, gelecek kuşaklar için bugün yaşayanların en ayırıcı özelliğinin devamlı bir çatışma olduğunu düşünmektedir o. Ama dostu, sorusunun peşini bırakmaz: "Nedir sanattaki en güç dâvâmız?" Mimari mi? Hayır. Müzik mi? Pek değil. Şiir mi? "Şiir artık umumi bir mesele olmaktan çıktı. Altmış yıldır bütün dünyada şiir, şairler için yazılıyor artık." Peki nedir?

Tanpınar'ın dostu, kendi sorusunun yanıtını yine kendisi veriyor:

"Valéry, her sabah düşüncelerini yazdığı defterlerinden birinde, genç bir meslektaşına şöyle sorar: Her şeyden önce bana söyleyin, mukavemetiniz nedir? Nelere karşı koyuyorsunuz?

Bence, ileriye hamle kadar, ki hayatın bütün yaratıcı sırrı oradadır, bu mukavemetin de bir yeri vardır. (...) Gittikçe artan teklifleri, o mukavemet sıralar ve seçer. İşte biz bu mukavemet fikrini kaybettik (..) Ne yeniye, ne eskiye, hiçbir şeye mukavemet edemiyoruz. (...) Bilir misin ki biz şehrin sahibi değiliz, sadece içinde oturuyoruz. Devletin ve Belediyenin bir misafiri gibi..."

Evet, 'gittikçe artan tekliflere karşı' dirençsizlik. Paraya, üne, şakşaklanmaya, bol olsun da nasıl olursa olsun oy'a, makama ve tabii yoksulluğa, ama Tanpınar bunu da öteki dirençsizliklerin bir ürünü sayar. Tanpınar'ın dostu için 'mukavemet', her an uyanık olmak demektir. Kente gelince, o, 'Bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek hayat."

Şimdi bir de dönüp bugün çevremizde olan bitenlere bakınca, Tanpınar'ın *Şehir*'de dostuna söylettiklerinden daha iyi ne söyleyebiliriz acaba?

(*Milliyet*, 9 Eylül 1988).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRİNE DÂİR

Birol Emil

Bazı şiirler vardır: Onları yüksek sesle okumak, hatta yüksek tonda bir belâgat ve hitâbetle anlatmak lâzımdır. Eski şiirimizin "Nef'iyâne" edâsı buydu. Sadece şiirinde değil, roman ve tiyatrosunda bile haykıran Namık Kemal'in tonu da böyledir:

Cihan titrer sebât-ı pây-ı erbâb-ı metânetten

....

Cihangîrâne bir devlet çıkardık bir aşîretten

....

Hakk'a karşı duralım er kişi niyyetine

Bu mısralar ve benzerleri kısık sesle okunamaz. Çünkü onlara yüklenen mânâyı ve ruh halini kelimelerin, hatta hecelerin ses yapısından anlamak mümkündür ve bu cins şiirler yeleli bir mizacın ifadesidir. Şiir estetiğinde "orkestrasyon" ve "intonation" denen şey budur. Duyguların şiddeti, aynı derecede şiddetli ve yüksek perdeli bir ton ve edâyı gerektirir.

Fakat bazı şiirler de vardır ki, hiç bir hitâbet ve belâgate gelmez. Onları okur ve anlatırken adeta sükûtu andıran bir fısıltı lâzımdır. Bunlar birincilerin tersine, peşlerinden sessizliğin, hülyanın, yalnızlığın, kendi içine kapanmanın gelmesini bekleyen şiirlerdir:

Tenha bir ucunda gecenin bir sır gibi
Fısıldanan adın kardeş, dost ve sevgili.

(Tanpınar - "Karışan Saatler İçinde")

Bu cins şiirler "derunî"dirler. Yalnız şâirin iç-âlemini vermezler, bizim de içimizde yavaş yavaş kurulan ve gitgide genişleyen bir dünya yaratırlar. Onları okuduğumuz anda, Abdülhak Şinasi Hisar'ın Boğaziçi gecelerinden bahsederken yaptığı istiare ile, mehtap çarpmış gibi oluruz. Bu ruh halinde güneşin vuzuhu, keskin aydınlığı yoktur. Ancak zamanla aydınlanan bir müphemlikle içimiz güzel, derin, hülyalı duygularla dolar. İlk anda onların mânâsını sadece hissederiz. İç dünyamız yavaş yavaş parıltılı akislerle dolar. Ve sonra birden, zihnimizin bir köşesinde, güneş vurmuş gibi bir vuzuh peyda olur. Ancak o zaman onlar üzerinde düşünmeye, içlerindeki derin hakikatleri kavramaya başlarız. Sembolizmin saf şiir nazariyesi bunun için şiiri duaya benzetmiştir. İçten yapılan dua, derunî şiir gibi, bir murakabedir, mutlak bir sükût ve derunîliktir.

Eski ve yeni şiirimizde bunun pek çok örneği vardır. Nev'i'nin:

Kef kef geçer denizler aşk ile muzdarib-hal
Dağlar şikâyet eyler sabr u sükûn elinden

beyti, hakikatte kâinatın "lisan-ı hal" ile dile gelmiş sükûtudur. Fuzulî'nin hangi şiiri yüksek sesle okunabilir? Meğer ki feryad edilsin. Yahya Kemal'in bazı şiirlerine "sükût musikisi" hakimdir:

Sussun bu musikî-yi semavî içinde saz
Leyl-i tarabda bir dahi mızrâb uyanmasın.

Bu büyük şâirler kâinatın musikisi demek olan kozmik âhengi derinden duymuş, sadece dilin sesleriyle ifade etmişlerdir.

Esasen halis şiiri nesirden ayıran en mühim fark buradadır. Şiir susmak, içe doğru derinleşmek, nesir konuşmak, dışa doğru genişlemektir. Eskilerin KAAL'e (söz konuşma) değil HAL'e (içe dalma, murakabe, derunîlik) önem vermeleri, tasavvufu bir bakıma şiir sembolizminin ta kendisi yapmıştır. Bunun içindir ki tasavvuf, insanı ve kâinatı ulûhiyetin bir çeşit semboller âlemi olarak görmüştür.

Bu yarı mistik, derunî ve sükûtî şiirin ve şiir hallerinin Cumhuriyet devri Türk edebiyatındaki tek şâiri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Gerçi bunu söylerken bir başka büyük şâirimizi, Necip Fazıl Kısakürek'i unutmuyorum. Fakat onda, aklın hudutlarını zorlayacak kadar gerilmiş bir fikir, duygu ve heyecan zembereği durmadan dışa doğru boşanır. Necip Fazıl, mistik ve patetik ruhunu bir sağanak gibi kalabalıkların üstüne boşandırır:

Durun kalabalıklar; bu cadde çıkmaz sokak!..
Haykırsam kollarımı makas gibi açarak...

Necip Fazıl'da esas olan ruhun dışarıya doğru hamlesi, aksiyonudur. Onun "aksiyon" kavramına verdiği mânâ, kendi sanat görüşünü de izah eden şu açıklamasındadır:

"Fikrin, eşya ve hadiseler üzerinde nakşı... Fikrin, dış âlemde, eşya ve hadiseler üzerinde kurduğu mimari, yonttuğu heykel... Fikir kökünün dış plan dediğimiz madde ve iş ağacında verdiği yemiş... Bir başka ve çok yerinde teşbihle, ruhun eşya ve hadiselere çevirttiği film, oynattığı tiyatro... Ruhun eşya ve hadiselere sinerek madde, buut, hacim, şekil, renk ve ses kazanması... İşte aksiyon."

Tanpınar'da ise herşey içtedir. Hareket değil sükût ve sükûnet hakimdir. Ruhun dışarıya hamlesi değil kendi üzerine katlanması esastır. Şiir bir "iç âlem" meselesidir. "İç âlem" veya "iç insan"... Derûnîlik budur:

"...Tabiatı itibariyle toplu olan şiir, fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir. Büsbütün başka bir nizamın birleştirdiği bu kesik cümleler, söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her an tarifsiz bir musikiyi peşinden sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiç bir nazariyeyi izaha ve hiç bir davayı ispata müsait değildir O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temâşâsından doğan bir mükemmeliyettir ki, ağlatmak ve düşündürmek ona terettüp etmez...

... Bu (şiir), belki âni bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezelî hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lâhza başbaşa kalmanın verdiği mestîdir. Bu mânâda denebilir ki; şiir ve alelumun sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir."

Tanpınar'da bu şiir halini kuran, hatta şiirlerinin yapısını tayin eden iki unsur, rüya ve musikidir Bunu hem kendi şiirini izah eden ifadelerinden, hem de bazı şiirlerinin delâletinden anlıyoruz. O, şiirin kaynağını ve ilhamlarını dışta, cemiyette, yaşanan hayatta değil, içte, insanın ve kâinatın "ezelî hakikatleri"nde bulmuştur. "Dış insan"a, günlük, geçici hayata ve cemiyete ait her şeyi nesirlerine bırakmıştır. Son yazılarından birinde şöyle der:

"Şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin ana hatlarını roman ve hikâyelerim verir... Şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların, benden başkalarının peşindeyim. Yahut başkalarına ait zamanın peşinde..."

Zaman, Tanpınar'da, kendisine "zaman şâiri" sıfatını verdirecek kadar mühim bir yer tutar. Fakat bu kavramın mânâsı, onda, bilinenin ve alelâde hayat boyutlarının çok dışındadır. Tanpınar rüya ve musikiye biraz da zamanı ilga ettikleri, geçmiş, bugün ve gelecek boyutlarını sildikleri için, ebedîliğe doğru yekpâre bir akış vücuda getirdikleri için önem verir:

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında,
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında...

mısraları, kendi varlığını "ebedî bir ân"ın, yahut "ebediyet kadar derin bir ân'ın içinde hisseden insanın ebedîlik özlemidir. Sanatın rolü de buradadır. Tanpınar'a göre ebediyet sanat eserlerinde yaşar. Tarihin herhangi bir ânında vücuda getirilen her sanat eseri hem sanatkârın, hem de insanlığın ebedîlik rüyasıdır. Sanatın ve sanatta yaşatılan güzelliğin sembolü olarak kullandığı "Gül" motifiyle, Tanpınar bunu anlatır:

Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyası!..

İşte rüya ve musiki alelâde hayatı, fanilik duygusunu, hatta ölüm fikrini ortadan kaldırdığı, ebedîliğin kendisini değilse bile vehmini verdiği için sanatın kaynağıdır. Ve sanat, bunun için ölümden sonraki hayattır. Ölümün trajedisi rüyalarımızda ve büyük musiki eserlerinin içimizde uyandırdığı hayal ve duygularda son bulur. Bu bir teselli de olsa gerçekten doğru bir fikirdir. Hangimiz kaybettiğimiz sevgili varlıklarınızı yeniden rüyalarımızda bulmayız? Rüyaların vehmi bizi ruhun varlığına ve ahiret düşüncesine bir defa daha götürür. Kaybettiklerimize rüyada kavuştuktan sonra onların hakikaten öldüklerine inanabilir miyiz? Sanat ebedî hayat özlemi olduğuna göre rüya elbette ki sanatın tükenmez bir kaynağı olacaktır. Psikologlar istedikleri kadar rüyaları şuur-altının sembolik ifadeleri olarak izaha çalışsınlar. Bu ilmin izahıdır ve çok defa arkasından patolojik teşhisler gelir. Bu izahlar ve teşhisler ölülerimizi bize geri verebiliyor mu? O halde biz bir vehim de olsa, yine rüyalarımıza dönelim ve onlarda var olan tek bir ebediyet vehmini bin hakikate tercih edelim.

Dahası var: Tanpınar'a göre, dış âleme ait varlıklar ve vâkıalar bile duygularımızın, ruh hallerimizin, hayal ve düşüncelerimizin dışa vurmuş gölgeleri yahut sembolleridir. Bu noktada Tanpınar bir başka yoldan; şaşırtıcı şekilde Eflatun'un "idéalar" nazariyesine yaklaşır. Kâinata mânâ veren, onu yorumlayan insandır. Biz dış dünyayı kendi ruh hallerimize göre idrak ederiz. Bütün hakikatler içtedir; dış varlıklar bunların objeleşmiş şekilleridir. İnsanın ve kâinatın sırları rüyalarda ifşâ olunduğuna göre dış âlemde gördüğümüz her şey, rüyalarımızın dıştaki akisle objeleri, şekilleridir. "Her şey yerli yerinde" şiirinin şu mısralarını başka türlü anlamak güçtür:

Belki rüyalarındır bu açmış taze güller
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde
Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde
Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

Tanpınar'ın musiki anlayışı da böyledir. Musiki de, tıpkı rüya gibi, insanı ve kâinatı derinden kavrayan bir ifşâ sanatıdır. Büyük musiki eserleri insanın bir sonsuzlukta kendini idrak etmesidir (İfade Tanpınar'ındır.) Yahut bu idrakten doğan ruh halidir. "Sanatların sanatı" (Tavsif Tanpınar'ındır) olan musiki bunun için insan ebedîliğinin ve insanın ebedî özlemlerinin sanatıdır. Başka hiç bir sanat, insandaki sonsuzluk hissini, ebedîlik vehmini musiki kadar uyandıramaz ve musiki kadar mistik tecrübeye yakın değildir. Bu tecrübe şüphesiz musikinin uyandırdığı ruh hallerine bağlıdır. Tanpınar'ın musiki hakkındaki makalelerini okuyanlar, hele *Huzur* romanında kahramanlarına Dede Efendi'nin Mahur bestesini dinletirken yaptığı o inanılmaz derecede muhteşem tahlili hatırlayanlar bunun böyle olduğunu teslim edeceklerdir. Klasik Türk musikisinin, hatta Batı musikisinin bizde en büyük yorumcusu Tanpınar'dır. Orkestra idare etmeyi, kompozitör tanınmayı; bu sayede unvanlar almayı musiki otoritesi sayılmak veya musiki kültürüne sahip olmak zannedenlerin Tanpınar'dan öğrenecekleri pek çok şey vardır.

Tanpınar'da musiki bile uyandırdığı duygular ve hayallerle adeta uyanık halde görülen rüya gibidir. "Şiir ve Rüya" makalesinin şu cümleleri musikinin insanda bütün ferdî ve beşerî duyguları harekete geçirdiğini anlatır:

"Dede'nin Mahur bestesini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal musikinin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi.

Eyyubi Bekir Ağa'nın Nühüft bestesini dinlerken, topraktan ayaklarımı kesmeden, meçhul ve her an beni ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissini kendimde duyarım...

Yine Eyyubi Bekir Ağa'nın Mahur bestesi bende ne zaman gördüğümü bilmediğim bir kadın yüzüyle birleşir..."

Bu üç hayalin karşılığı olan duygular sırasıyla: Yalnızlık, mistik iştiyak ve ferdî saadet hasretidir. Ve Tanpınar devam eder:

"...Üçü de ani bir duyuş altında şekillenmiş üç rüyadır."

Bununla beraber rüya ve musikiye ve ikisi arasındaki münasebete bizim alıştığımız mânâları vermeyelim. Unutmayalım ki Tanpınar tam bir estettir ve en derin mânâda "vizyon" sahibidir. Rüya ve musikinin şiir hallerine dönüşmesi, şiir kimyasının terkibine girmesi, derunî ve sükutî şiirin özü olmasının mânâsı Tanpınar'da çok başkadır:

"'... (bunun) hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, benim şiir anlayışımda, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer. Çünkü bu duygu, musıkişinas olmamak şartıyla musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye

tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman..."

"Yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek..." Yani ebedîliğe ulaşma cehdi... İşte Tanpınar'ın sanattan beklediği... O rüyanın, musikinin, şiirin insan hayatında ve sanattaki yerini böyle anlar, böyle anlatır ve girift bir estetiğin esası yapar. Üstadı Valéry'nin bir cümlesinden hareket eden Tanpınar'ın estetiği, kendi ifadesiyle şudur:

"Bu estetiği veya şiir anlayışını, rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya... Valéry'nin "velev ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır" cümlesini "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurmak" şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar."

Ve nihayet şu cümle: "Her şiirimin başında bizden veya Garb'tan bir musiki eseri vardır."

Hayatın, tabiatın, aşkın güzelliği, mistik yükseliş, varlığı aşma, ölüm trajedisi, fakat güzellik, aşk ve sanat vasıtasıyla alelâde hayatın ve zamanın dışına çıkma, ölüm ve fanilik korkusunu yenme, ebedîliğe ulaşma... Şâir Tanpınar dilde "rüya hali"ni kurarak bu derin beşerî duyguları Türkçenin en güzel mısralarıyla ifade etti. Hâlâ yaşasaydı onun şiiri, bugünün çorak ve kurak edebiyatında "çıplak bir manzaranın ortasında tek başına duran büyük bir ağaç" gibi yükselecekti. Bir seviyesizlik ve zevksizlik hercümercinin ortasında güzelliğe ve asalete susamış ruhlar onun şiirinin pınarına koşacaklardı. Bu pınardan içmek şüphesiz zordur. Fakat zorluğu nisbetinde güzellik, zevk ve asalet gibi edebiyatın nadir değerlerine ve tatminlerine ulaşmak zenginliği vardır. Tanpınar'ın "kapalı âlemler olmasını" istediği şiirlerini anlamak kadar anlatmak da şüphesiz güçtür. Buna bir tek insan muvaffak oldu: Prof. Dr. Mehmet Kaplan... Aynı ay içinde bir gün ara ile öldüler. Aziz hocam, yayınlanan son yazısını Tanpınar'ın ölüm yıldönümü dolayısıyla yazmıştı. Ve bir gün sonra öldü. Bundan böyle *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nı okuyanlar iki büyük ruhla başbaşa olacaklardır. Büyük eserleri okumak büyük ruhlarla konuşmaktır. Şimdi ikisi de, Tanpınar'ın:

Yeter büyüsüne aldandığımız
Güneşin... Biraz da yalnızlığımız
Kendi aynasında gülsün gerinsin
Güvercin topuklu sükût gezinsin

diye özlemini çektiği ebedî âlemde nur içinde, asûde uyuyorlar. İkisi de hayatın ve zamanın dışına çıktılar. Bu demektir ki ikisi de ebedîleştiler.

(*Türk Edebiyatı*, sayı 183, Ocak 1989, s. 23-25).

HAMDİ BEY'İ NASIL TANIDIM

Mehmet Kaplan

(Prof. Mehmet Kaplan'ın Ahmet Hamdi Tanpınar'a dair hatıralarından)*

Zamanımızın içtimaî ve fikrî hercümerci içinde, sanatı lâyık olduğu vechile takdir edilmeyen, fakat istikbalin antolojilerinde daima yerini bulacağına inandığım Ahmet Hamdi Tanpınar'ın üç buçuk senedir bana görünen tarafına ait intibalarımı yazmayı faydalı buldum. Samimi ve bîtaraf olmağa çalışacağım aşağıdaki satırlardan anlaşılacaktır. Yalnız bunların onun şahsiyetini "aynen" tesbit etmekten uzak olduğunu hemen söylemeliyim; zira, fikrimce, bir insan hakkında etrafındakilerin bildikleri şey, asıl varlığa nazaran bir hiç mesabesinde kalır. Oysa ki, benim Ahmet Hamdi Tanpınar'la temasım, hayatına nisbetle pek az bir zamana inhisar eder; ayrıca profesörlük-asistanlık dolayısıyla birbirimize karşı takınmış olduğumuz tavırların da araya kalın bir perde gerdiği düşünülmelidir. Mizacım ve prensibim dolayısıyla başkalarıyla aramda daima uzun bir mesafe kaldığından Hamdi Bey'le "içli-dışlı" olduğumu iddia edemem. Hülâsa ben bu güzel mısralar sahibinin pek az tarafını, karışık intibalar arasından verebileceğim. Onunla temas ettiğim saatleri sıcağı sıcağına aynen kaydetmek şüphesiz daha iyi olacaktı, buna müteaddit kereler teşebbüs ettimse de, birçok sebepler dolayısıyla muvaffak olamadım. Burada anlatacaklarım, kuvvetiyle hiç bir zaman övünemeyeceğim hafızamın tutabildikleridir. İntibalarımı dağınıklıktan kurtarmak için, suni bir takım kısımlara ayırmağa mecburum; bunları yazdıktan sonra unuttuklarımı veya kendisiyle bundan sonra yapacağımız temaslarda duyacaklarımı karışık olarak ilâve edeceğim.

İlk tanışma - Hamdi Bey'i Yüksek Muallim'de talebe iken, bir tesadüfle tanıdım. Necip Fazıl'ın çıkardığı *Ağaç* mecmuasında, *Kültür Haftası* mecmuasında

---

* El yazısıyla bir deftere kaydedilmiş bu küçük günlük, merhum Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın evrakı arasında bulunmuş ve aynen yeni harflere çevrilmiştir. (Zeynep Kerman)

onun şiirlerini, yazılarını ve tercümelerini okuyor, beğeniyordum. Arkadaşlarım Âli ve Cahit, bilmem nasıl, onunla konuşmuş, görüşmüşlerdi. -Galiba prevantoryumda bu iş oldu. Hamdi Bey o zaman istirahattaydı, bizim Emin ve Hamdi isminde iki arkadaşımız da rahatsızdılar; onlar Hamdi Bey'le dost olmuşlar ve kendilerini ziyarete giden Âli ve Cahit bu vesileyle onu görmüşlerdi.- Bir akşam, Kadıköy iskelesinde Hamdi Bey'e rastladık, yazdı, üstünde beyaz bir elbise vardı, elinde (...) gazetesini gördüğümü hatırlıyorum. Vapura beraber bindik. Âli, beni ona şiirle meşgul diye tanıttı. Kendisine, o sıralarda yazdığım bir şiiri okudum, mısralarımdan bazıları enjambement'lı idi; bunu iyi bulmuyordu, Divan mısraı gibi toplu, bir hamlede okunan mısraları seviyordu. Onun bu nasihatini bilâhare tuttum ve üzerinde düşündüm. Şiirimde dokunduğu noktalardan biri de "melankolik" kelimesiydi. Konuşurken pek çok Fransızca kelime kullanan şair, şiirde buna tahammül edemiyordu. Geceyi, karanlık yelkenli bir gemiye benzetiyordum. Mitolojide böyle bir şey varmış, o zamana kadar haberim yoktu. Bu imajı kullanmamdan hoşlandı. Ondan sonra kendisini Küllük'te birkaç kere gördüm. Sohbeti fevkalâde geliyordu.

Bir gün Mükrimin Halil ile memleketin akıbeti hakkında konuşuyorlardı. Onda iki fikir sezmiştim: Bir taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nu, eski şiir ve musikiyi, tarihi ananeleri çok beğeniyor diğer taraftan garba, garbın her şeyine bayılıyordu. Ayrı ayrı zamanlarda bu fikirleri, birbirine zıt neticelere götürerek olmadık paradokslar yapıyordu. Kendimize dönüş meselesinde, bu ateşle su kadar birbirine aykırı fikirlerin nasıl birleştirilebileceğini sordum. Verdiği cevabı vâzıh olarak hatırlamıyorum. Onun şark hakkında, garp hakkında neler düşündüğünü bilâhare çok iyi öğrendim. Fakat hiçbir zaman bir senteze ulaştığını bilmiyorum. Mesele onda çapraşık olarak yaşıyor, bir neticeye varmıyordu. İhtimal şimdi de öyledir. Uzun zaman da böyle olacaktır. Şarkla garbı, eski ile yeniyi, dünle bugünü nasıl birleştireceğimiz meselesi henüz kimse tarafından halledilememiştir.

Üniversitede asistan kalmaklığım takarrür etmekle beraber, kimin yanında kalacağım belli değildi. Köprülü Fuad deniyordu, Ali Nihad deniyordu. O sırada Fuad Bey mebus olarak Ankara'ya gitti, dersleri parçalandı. Bir Tanzimat edebiyatı kürsüsü tesis edildi. İsmail Habib'in, Mustafa Nihad'ın profesör olacakları şayiası çıktı. Onlar gelirse ben Nihad Bey'e yanaşacak yahut taşraya gidecektim. Hamdi Bey tayin olunuverince, bayram yaptım. Onun gelişi kaderimi tayin etti.

Fizyoloji: Hamdi Bey'le ilk tanışmamı anlattıktan sonra, yukarıda söylediğim intibaları ünitelere ayırmak hususuna geleyim. Hamdi Bey'in şahsiyeti, fizyolojisine çok bağlı görülüyor. Prevantoryum müdavimi olduğu ilk intibaıma hakim bulunduğundan mı nedir, Hamdi Bey bana, daima sıhhati bozuk bir insan gibi geldi. Ortadan daha kısa bir boyu, gevşek, şişmana yakın bir vücudu

var. Yüzünün rengi belki tabii olarak böyle, hasta sarısı gibi görünür. Dolgun ve beş altı kere boğazını gıcıklayan öksürük ona daima refakat eder. Hamdi Bey'in kendisinde de sıhhatine dair bir vehim vardı; ciğerlerinden korkar, ikide bir sigarayı bırakacağından bahseder, bırakmaz, içki içtikten sonra rahatsızlanır, uykusuzluk, başağrısı ve rüzgârlar onun daimi şikâyet mevzularıdır. Mütemadiyen feveran halinde bulunan, tabiatın tesirlerine karşı çok hassas olan bu vücut, onun mizacını idare eder. Fakat bu çapraşık fizyoloji üzerinde zengin bir beyin vardır. Bu beyin bu fizyolojiden ayrılmasını, onun ilcalarına kapılmadan hattâ kapıldığı zaman bile veya akabinde onu yabancı bir varlık gibi seyretmesini bilir. Hamdi Bey huylarını "humour" mevzuu yapmak kudretini haiz bir adamdır. Bir gün Türkiyat'ta yine uykusuzluğundan, rüzgârlardan, yukarısından tepinen komşulardan, hararetinden bahsediyor, nükteler, komiklikler yapıyordu. Gençlerden biri: "Kendinizle çok alâkadar oluyorsunuz" dedi. Hamdi Bey, daima olduğu üzere derhal komiği buldu: "Daha enteresan bir mevzu bulun da onun üzerinde konuşalım" diye cevap verdi. Kendi hesabıma içten, dıştan, en küçük tahriklerle renk değiştiren bu mizacın, onun muhayyilesine her an yeni ihsaslar verdiğini, şuurunu ve ruhunu uyanık bulundurduğunu, muhayyilesine mevzular verdiğini müteaddid kereler düşündüm; hâlâ da aynı fikirdeyim. Ben Hamdi Bey'de gördüğüm tedai zenginliğini, tahassüs şiiriyetini ve bir kaleydoskop gibi her şeyi değiştiren muhayyileyi bu fizyoloji ile çok yakın münasebette görüyorum. Onda supertisyonlara karşı şiddetli denilebilecek bir alâka var; bunu da aynı şeye bağlıyorum. Bu fizyolojinin gördüğü rüyalar çok enteresan olacaktır ve Hamdi Bey rüyalarını seven, tahlil eden, onlarda hakikatler arayan bir adamdır. Bergsonizm ve Freudizm onun bu itikadını beslemiştir. O, atavizme de inanır.

Sıhhatli bir Hamdi Bey, öyle zannediyorum ki, bambaşka bir adam olacaktı. Hamdi Bey vücudunu, kendi hastalıklarıyla yalnız bırakmaz. Müteharrik vasıtalarla tahrik eder. "İçki" ona göre sanatkâr için "elzem" bir unsurdur. Bir gün kendisine içki, uykusuzluk ve diğer tahrikler için, "Bunları bir nevi metod gibi kullanıyorsunuz" dedim. Tasdik etti. Bir hafta kadar evvel bize gelmişti. Nedim, Galib divanlarından gazeller okuyarak coştu. Mufassal bir sofra hazırladık. İçti ve konuştu. Gençliğinde birkaç kere oprium kullanmış. Onların kendisinde bıraktığı intibaları anlattı. Harikulâde şeyler söylüyordu. Karşımda Niçe'yi görüyorum sandım. Şairin bütün vücuduyla beraber uçuruma, karanlığa daldığını ürpererek seyrettim; o tabiatın hercümerci içinde konuşuyordu. Karanlıkta fazla kalanlar, aydınlığı takdis ederler.

Hamdi Bey, yaşayışının aksine, "sıhhati" güzel bulur. Sabahın, güneşin, aydınlığın onun üzerinde harikulâde tesirleri olduğunu müşahede ettim. Güneş, onu bir çocuk gibi sevindiriyordu. Bir sabah, "Her sabah güneşle beraber, dünyayı ben yaratıyorum gibi geliyor" diyordu. Bir gün, fakültenin (Dolmabah-

çe'deki binanın) oturduğumuz odasına giriverince, büyük pencerelerden çeşitli ağaçları gördü. Güneş, onları bambaşka yapmıştı. Bâki'nin bahara ait mısralarıyla haykırdı. "Şairlerin niçin sarayda yaşamaları lâzım geldiğini anladın mı?" dedi. Onunla denizde, sahilde, tepede, muhtelif saatlerde bulunduk. Harici âlemin bütün değişmelerini zevkle seyrediyordu. Bir ikindi, Marmara gazinosunun taraçasında, aydınlıkta erimiş deniz ufkunu gösterdi: "Böyle mısralar yazmak istiyorum" dedi. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", "Evin Sahibi" hikâyeleri, Hamdi Bey'in öz intibalarıyla yoğrulmuşlardır.

26 Nisan 1943

Dün sabah Hamdi Bey'in, Tünel civarında, Narmanlı Yurdu'ndaki evine gittim. Oda her zamanki gibi içinden bir zelzele geçirmiş gibi perişandı. Yataktaydı. Yatağının başucundaki elektriğe abajur yerine bir gazete geçirivermişti. Geniş masada, yerde kâğıtlar, kitaplar darmadağınıktı. Hamdi Bey komple bir bekârdı. Girdiği yeri nizamsız olan itiyatlarına göre darmadağınık ederdi. Bize geldiği zaman da öyle yapardı, karım o gittikten sonra eşyayı yerli yerine koymak için bir hayli zahmet çekerdi. "Bekârlık"ın sanatkâr üzerinde ne tesiri vardır? Bekârlık şüphesiz bir sebep olmaktan ziyade bir neticedir. Hamdi Bey göçebe bir şahsiyettir. Pek az bir yerde durur. Dostluk münasebetleri çoktur. Her saati başka bir mekân ve muhit içinde geçer. Evliliği herhalde bu göçebeliğe mâni olacağı için istememiştir. Mamafih, ihtiyarlık saati yaklaştıkça, hastalıklarına el uzatan bir kadın ihtiyacını şiddetle duyuyor. Bir gün bana "hayatımda büyük bir inkılâp yapacağım Kaplan, olmuyor" dedi. Hamdi Bey'in nesirlerinin karışık nizamıyla hayatının karışık nizamı arasında ne kadar yakınlık var. Bu sabah bana mesut musun? diye sordu. (Evleneli iki-üç ay oldu). "Paradan başka büyük bir sıkıntımız yok" dedim. Para dedi. Onun sıkıntısını kim çekmiyor, mesele mesut olmakta. Ben işte ne mesudum, ne de param var. Maraş mebusu bu saatte cebinde bir metelik taşıyor. Para bulacağım, bulabilirim, fakat saadeti nerede bulmalı?"

Yahya Kemal'in "Ses" şiiri üzerinde Spitzer'vâri bir etüd yaptığımı söyledim. "Bir söz söyleyeceğim, üzerinde düşün" dedi. "Bizden evvelki nesil ve biz, Avrupa'yı bize tatbik etmedik. Onun içinde terbiye gördük. Sonra bu terbiye ile bizi ele aldık. Acele tatbiklerden sakın. Tatbik değil, terbiye al!" Sonra hemen tedkiki istedi, acele ile okudu ve beğendi, neşretmemi söyledi. Hattâ *Tasvir-i Efkâr*'a bir kart yazdı. On ikiye kadar karım gelecekti, sözleşmiştik. Hamdi Bey, valiye gidecekmiş, kalktı gitti.

(*Dergâh*, sayı 1, Mart 1990, s. 23).

AHMET HAMDİ TANPINAR'DA ERKEKLER ve KADINLAR... SAHNENİN ÜZERİNDE

Fatih Özgüven

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dışında kalan üç büyük romanı, *Sahnenin Dışındakiler, Huzur* ve *Aydaki Kadın*, onlardan ayrı düşünülemeyecek, fakat daha çok bir giriş romanının, bir ur-roman'ın fragmanları niteliğini taşıyan *Mahur Beste*'yle birlikte, çok sıkı olmayan -belli ki gevşekliğinden önemli bir şeyler de murad edilen- bir bütün oluşturur. Tanpınar, kendi kronolojik mantığı içinde *Mahur Beste*'yle başlayıp *Sahnenin Dışındakiler*'le *Huzur*'dan geçerek *Aydaki Kadın*'a varacak bu dört romanlık dizide, bir ailenin ya da belki daha doğrusu, "edebî" -varlığını sadece yazıda sürdüren- bir klanın birbiriyle gevşek biçimde örülmüş talihlerini konu edinir. Talât Bey'in umutsuz bir aşkın anısına yazdığı Mahur bestenin kendisinde "billûrlaşarak', "ahenkli" bir "içtimai hayat" fikrinin çevresini saran bu talihler, bir simge niteliğindeki mahur bestenin de düşündürdüğü üzre sadece insanların değil, bir imparatorluğun, bir medeniyetin, bir kültürün de talihidir. (İhsan, Cemal'e; "Bana musikimiz tek bağlanış noktası gibi geliyor. Kimbilir belki bir gün yalnız onunla kendimizi anlayacağız"). Elbette, Tanpınar, kötü tez romancılarının aksine, "kültür", "medeniyet", "imparatorluk" kavramlarını bize, ancak kişilerinin talihleri aracılığıyla hissettirir. O, tarihi eline alıp kişilerine bundan gündelik esvaplar biçen kostüme romancılardan değildir.

"Billûr", "ahenk" gibi sevgili Tanpınar kelimelerine bir de şunu ilave etmeli. Terkip... Tanpınar'ı çok ilgilendiren bu kavram, çeşitli ölçeklerde birçok anlama gelir. Romanlarının kahramanlarının kendilerini sık sık "bu terkibin dışında" cümlesiyle ifade etmelerine şaşmamak gerek. "Terkip", onlar için Boğaziçi'nde bir akşamüstü saatinin uyumundan mahur bestenin ta kendisine, oradan bir sürü kültürü içinde barındıran koca bir imparatorluğun, işleyişine akıl sır er-

dirmekten çoktan vazgeçilmiş -ama bozulmasından her an gizliden gizliye korkulan- dev bir saatin iç mekanizmasına kadar çeşitli anlamlara gelir. Hepsi de iç içe olan bu anlamlar, her an birbirini doğurur, sürekli bir akış içinde birbirini hatırlatır dururlar. Diyelim kusursuz bir el yazması karşısında kişinin duyduğu estetik heyecan, Tanpınar'da bize daima gerisindeki kültür yüküyle ulaşır, onu düşündürür ve yeniden seyredene döner bu ikisi, kişisel ve kültürel unsur roman kişisinin kimliğiyle o anki yaşantısında benzersiz biçimde kavuşarak bir çeşit "terkib"e yönelirler. Bu düpedüz hayattır, hayata bakış, onu algılayıştır, daha geniş anlamda ise bizim hayatımızdır, bir toplumun hayatı. "Eski İstanbul bir terkipti", der örneğin *Beş Şehir*'de İstanbul'u anlatan Tanpınar, "Bu terkip küçük büyük, manalı manasız, eski yeni, yerli yabancı, güzel çirkin -hatta bugün için bayağı- bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştu... Bizim çocukluğumuzdan çok evvel de bu böyle idi. Fakat büyük orkestranın içinde münferit sazlar kendiliklerinden kaybolurdu. Çünkü asıl yayı çeken ve ahengi gösteren şeyler bizimdi."

Sahnenin Dışındakiler'in, *Huzur*'un ve *Aydaki Kadın*'ın, üçünün de bu "terkibin" dengesinin bozulduğu ya da bir değişimle karşı karşıya kaldığı tarih dilimlerinde geçmesine şaşmamak gerek; *Sahnenin Dışındakiler*'deki işgal İstanbul'u, *Huzur*'daki İkinci Dünya Savaşı belirsizliğinin İstanbul'u ve *Aydaki Kadın*'daki 27 Mayıs öncesinin, gerilimli "garden parti" İstanbul'u... Bu romanların üçünde de romanı bir uçtan ötekine dolaşarak, bu "terkibin" encamını -yeniden yeniden- düşünen, onun için kaygılanan, etkin olmaktan çok edilgin, eylem adamlığından çok bir kültürün taşıyıcısı rolünü, neredeyse bir sismograf işlevini üstlenmiş bir kahramanla karşılaşırız. *Sahnenin Dışındakiler*'in Doktor Cemal'i kendini, "Ben, bütün ömrümce proje kurmuş; tasarlamış, onların vücut bulma hayalleriyle yaşamış bir adamım" diye tanımlar. Tanpınar, özrü dolayısıyla mücadeleye katılamayan kahramanına işgal İstanbulu'nda gerçi ufak tefek işler verir, ama Doktor Cemal'in romandaki asıl görevi, sarsıntıya uğramış "terkib"in direnişini ya da kendini onarma çabasını gözlemek, bütün bir "içtimai hayat"a yayılmış bu terkip dalgalanmasını kendi şahsi hayatının "terkib"indeki değişimlere paralel olarak izlemektir. *Sahnenin Dışındakiler*'in ilk bölümü "Mahalle ve Ev" başlığını taşır. Romanda belki de hayata -en azından işgal öncesi hayata- "bütün ayarını veren" en küçük birim olan "mahalle", Elagöz Mehmet Efendi Camii'nin etrafına toplanmış birkaç sokaktan oluşan bir mikrokozmostur. Doktor Cemal'in çocukluğundan tanıdığı ve babasının sürgünle gittiği Ege kasabasından işgal İstanbulu'na dönüşte darmadağın bulduğu, cami merkezli mahalle şu sözlerle anlatılır: "Bundan otuz, kırk sene evvel insanlar iş ya da eğlence için bir araya gelmezlerdi. Hatta asıl birleştirici olan şey bunlar değil, ibadetti. İman dediğimiz duyguyu içinde duysun veya duymasın herkes evinden çıkarken onun kisvesine bürünürdü. İman sadece bizi Allah'a bağlayan bağ değil müşterek kıyafet,

yüz ifadesi... merasimlerin, karşılıklı münasebetlerin tek kaynağıydı. Onu içlerinde gereği gibi bulamayanlar ya da ona gereği gibi itaat edemeyenler, sanki her evin taşlığında veya kapının yanıbaşında küçük bir dolap varmış gibi, onun hallerini yüzlerine geçirmeden dışarıya çıkıp insan içine karışmazlardı." Cemal için bu mikrokozmosun eksenlerinden biri Elagöz Mehmet Efendi Camii ise öteki aykırı eksen de Tanpınar kadınlarının hafifçe deli, ama sonuçta bilge, başının buyrukluğunu içinde taşıyarak bu işleyişiyle çekici fakat belki de gününü doldurmuş, durağan ahengi parçalamaya yeltenen çocukluk ve mahalle arkadaşı, aşkı Sabiha'dır. Bu neredeyse Osmanlı milletler kataloğu denecek kadar tipik kişilerle dolu olan -ama bir Karagöz şematizmine hiç varmayan- mahalleye sonradan yerleşen bir ailenin kızı olan Sabiha, sadece o, erkeklerde hele Cemal'de hiç görülmeyen bir değişme ve terkibi sınama arzusuyla yanar. Cemal'in deyişiyle, "belki başından beri bir çiftçi ailesinden gelmesi ona şehir hayatını yadırgatmış, (onda) bir nevi çok bir fert ve cemiyet problemi ortaya atmıştı" ya da düpedüz, "belki de tabiatında bir isyan hissi vardı: Sabiha ise kendi problematiğini şöyle dile getirecektir: "Ben bu insanları sevmiyor muyum sanıyorsun Cemal, ben de senin kadar seviyorum, ama kendim olarak istiyorum bir şey olmak... ben kendimi yapmak istiyorum .. (burada) hiçbir şey olamam, o kadar hepimiz birbirimize benziyoruz ki". *Sahnenin Dışındakiler*'de, "klanın" ya da Tanpınar ailesinin bütün kişileri daha sonra *Huzur*'da yeniden göreceğimiz İhsan, Nuran'ın çocukluğu, *Mahur Beste*'nin kahramanlarından, *Huzur*'da son bir kere görünüp kaybolacak olan Behçet Bey şimdinin, geleceğin ve geçmişin "halleri" olarak, gevşek örülü "gerçek" ailelik bağları içinde, ama roman kahramanları olarak aralarındaki akrabalık bağları daha da güçlenerek gözlerimizin önünden geçip giderler. Tanpınar'ın işgal İstanbulu'na ilişkin gözlemleri hep terkip doğrultusundadır. Tanpınar, İstanbul denen "terkibin" bütün insan unsurlarıyla nasıl direndiğini, işgal askerlerini dahi kendi içinde eritecek bir güçle gündelik hayata yayılacak düşmana karşı bütün bir organizma gibi nasıl direndiğini çok güzel bulunmuş, komikle dramatik unsurları ustaca dengeleyen sahnelerle anlatır. "...içtimai tuğla veya kiremit, binanın kendisi olmuş, fertler tek başlarına, içlerindeki kıymet hükümleriyle yaşıyorlardı".

Oysa, Cemal'in döndüğü mahalle çocukluğundan hatırladığı Elagöz Mehmet Efendi'nin esirgeyiciliği altındaki mahalle de değildir. Evler dağılmış, insanlar dört bir yana savrulmuştur. Terkip, kendini savunacak, yabancı maddeyi sürüp atacak bile olsa onda temel bir şey "bozulmuş"tur. "Devlet ihtiyardı, arkasında sade kendi altı asırlık mazisi değil, bütün bir ihtiyar şark vardı," diye düşünür Cemal; "muhafazakâr zihniyeti ne kadar iyi anlarım, onun bir yüzü çok yırtıcı bir didişmeyse, bir ucu da ...şüphedir. Bu şüpheyi dünyanızı değiştirmekteki cesaretsizlik, o güvensizlik besler. Meğer ki ufuksuzluk olmasın." Paradoksal biçimde, eski mahallenin terkibindeki o bellibaşlı uyumsuzluk unsuru

Sabiha, terkipten eser kalmamış işgal mahallesinin bozgununda yer almaz. Cemal bu yeni İstanbul'da çeşitli kapıların ipini çalıp, İhsan'dan Sakine Hanım'a, Nasır Paşa'dan Sabiha'nın babası Süleyman Bey'e kadar herkesi görürse de Sabiha'yı son sahnelere kadar göremez, sadece çok güzel ikinci ağız sahneleri aracılığıyla "duyar", roman kahramanı olarak kendisine yakışan bir edilginlik ve katlanışla onun "izini sürer." Terkibin bu aykırı unsuru, bu yeni oluşma aşamasında, işgal İstanbulu'nda sırlara karışmış bir arzu nesnesi olarak alır "sahnenin dışı"ndaki yerini. (Tanpınar, Cemal'in dönüşünü izleyen bu ikinci bölümde Sabiha'yı hayatına karışmış erkekler aracılığıyla, kendi verdiği ipucuyla söylersek bir tür "Mehlika Sultan'a âşık yedi genç" buluşuyla gizler/izler). Sonunda ortaya çıktığında da kendisine yeni bir rol biçilecektir zaten; "oyunculuk." Cemal, romanın sonunda bir tiyatronun el ilanında onun "sahneye çıkan ilk Türk kadını" olarak fotoğrafını görür. Sabiha, önüne geçilmez "kendisi olma" arzusunu parçası olduğu bu Müslüman-Türk terkipte yeri ve geleneği olmayan ama kendisini çocukluğundan beri "sonsuz imkânlarıyla" büyülediğine tanık olduğumuz oyunculuk mesleğiyle gerçekleştirmeyi seçecektir. Romanın adında, belki de hayata sadece geçmişten, "daima aynaların ardından" bakmayı sanat haline getirmiş Cemal'in bile değerlendiremeyeceği bir ironi gizlidir. *Sahnenin dışındakiler*, sadece Anadolu'daki mücadeleye fiilen katılmayan İstanbul değil, romanın, hâlâ eski terkibin, sarsıntıdan önceki terkibin peşinde olan kişileridir. Özellikle de erkekler. Şairane edilgenliği içindeki Cemal, sonuçta şematik bir eylem ve kültür adamı olmaktan ileri gidemeyen İhsan, iğreti bir "mal du siecle"in pençesinde, "Dostoyevskien" bir ateşle yanan Sabiha'nın kocası Muhtar... "Sahne"ye çıkan Sabiha olur.

Sahnenin Dışındakiler'in bizi en çok saran, sarması gereken yanı Sabiha-Cemal ilişkisi sanıyorum; bir kültürel ahengin, değişen zamanlarla birlikte, değişen bir metropolde -ya da isterseniz pay-i tahtta- geçerliliğini de yitiren bir Leylâ ile Mecnun simetrisinin, bir "disonans"ın anlatımı, daha sonra en olgun biçimini *Huzur*'un Mümtaz-Nuran ilişkisinde, *Aydaki Kadın*'ın Selim'le Leyla"sında bulacak olan bir temanın çeşitlemelerinden biri, ilki... Evet, Tanpınar "kendi" işgal İstanbulu'nun bir "spectacle" tadı taşımasına, bariz biçimde "aksiyonlu" olmasına çalışmış -romandan yola çıkarak bir senaryo hazırlamış olması da bunu destekliyor- kişiler, buna uygun olarak, sahneye kimi zaman sevimli bir sıra savma telaşı içinde girip, "cümlelerini" söyleyip çıkmıyor değiller. Kendini Tanpınar "pürist"i sayan okur, bunları öne sürüp mızmızlanabilir. Ama romanın "yayını çeken" gene de o çok sağlam Sabiha-Cemal ilişkisi, "içtimai hayat"la "şahsi hayat"ın suya atılan taşın birbirinin içinden çıkardığı halkalar gibi genişlemesi, birbirini doğurması... Ve Tanpınar'ın kendi "mistik sevgili", "Mehlika Sultan", "arzunun belirsiz nesnesi" - adına her ne derseniz deyin - modeline benzersiz bir dinamizm, ileriye doğru işaret eden, neredeyse pre-feminist diyeceğim bir anlam, içerik kazandırması...

Sabiha, romanda "Sizler öyle seversiniz. Uzaktan ağlamak için" derken, sadece Cemal'i, dolayısıyla onun –uzaktan, daima uzaktan- akrabası olan Talât Bey'i ve onun eseri ünlü "Mahur Beste"yi değil, Tanpınar'ın erkeklerinin hayat karşısındaki gösterişli iktidarsızlıklarını da suçlar. Bu suçlamayla birlikte bir yanda, "mahur beste"nin, yazmaların, saatlerin, kısacası o muhteşem "terkibin" bekçiliğini yapmaktan kıpırtısızlaşmış, o biraz düşünceli, biraz hüzünlü, biraz çocuksu erkekleri. Behçet Bey'i, Doktor Cemal'i, Mümtaz'ı, aynı anda onların karşı ucunda da hayatı kötü bir şakaya kurban giden Atiye Hanım'ı, Sabiha'yı, *Huzur*'un küçük Sabiha'sını, tümüyle "modern" Nuran'ı, "Yaz Yağmuru" hikâyesinde bir sabah yağmur sonrası bir Boğaziçi bahçesinde "beliriveren" isimsiz, sanki Acıbadem'deki o tuhaf ve eğlenceli köşkten kaçmış gerçek anlamda "uçuk" kadın kahramanı görürüz. Bu kadınlar da tıpkı bu romanlardaki erkekler -ve hatta çocuklar- gibi o muhteşem terkibin etkisi altında, onun "terbiyesiyle" vaktinden önce olgunlaşmış gibidirler, ama dünyaya bakışlarındaki "bir şey" onları korumaya, gözetmeye değil, daima yıkıp geçmeye, tepkiye çağırır. Sabiha, belki de sırf tepki olsun diye, bu erkeklerden biri yerine, en akla gelmeyecek bir namzetle, "serseri" Muhtar'la -en azından oyunculuğu seçinceye kadar- evlenir. "İkiniz de birbirinize benziyorsunuz. Sen (Cemal) beni kendinden çok büyük görüyorsun, o (İhsan) kendinden çok küçük görüyor. Onun için ikinizden de vazgeçebilirim... Ama bir gün muhakkak seveceğim, bizim memlekette insanların yapacağı tek iş budur, hele kadınların... Biliyor musun Cemal, ben nasıl bir insanı sevebilirim? Babamın söylediği o hapishane türküleri var ya ya da oyun havaları, işte onların insanını sevebilirim!" Büyük olasılıkla haklıdır Sabiha; bilmediği bir şey varsa, o da büyük romanların "sevgililerinin" hiçbir zaman dengi dengine seçilmediğidir. Onlar, kendi çok özel terkibinin peşindeki yazarın zihnindeki belli bir karşıtlığın oyuncularıdır çünkü. ...

(*Cumhuriyet Kitap*, sayı 47, 10 Ocak 1991, s. 6-7).

TANPINAR İÇİN PORTRE DENEMESİ

Enis Batur

Ahmet Hamdi Tanpınar öleli tam 30 yıl olmuş. Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nü açıyorum önüme. Zihnim durmadan kelimelerin, satırların, kitap başlıklarının arasına sığınmış küçük boşluklara sızıyor; orada, bir hayatın ansiklopedi maddelerine geçmeyen arz ve tûlü içinde geziniyorum: Bir netleşiyor Tanpınar'ın yüzü, bir bulanıyor.

Modernler, edebiyat metnini haklı olarak tek hedef sayarken, bir yazarı tanımanın onun kitaplarını okumaktan geçtiği gerçeğinden yola çıkıyorlar. Okur olarak bu yaklaşımla barışamadım bir türlü ben. Bir yazarı tanımak, bir yandan da onun sancılarına yaklaşmaktır. Sonuçta, sancının en iyi aynasının yapıt olduğunu kabul etsem bile, bununla yetinmeyi öğrenemedim. Bu kısa 'okuma denemesi'nde metnin yakın çevresine, arasıra da iyice ötesine uzanmamı, yaşıyor olsaydı, Tanpınar bağışlardı sanıyorum.

Şair Tanpınar üzerinde, bir başka denememde, 'baba katli'nden yola çıkarak durmuştum. Yahya Kemal'i (ve bir ölçüde de Valéry'yi) kendisinde öldürmeyi, hiç değilse belli bir noktadan sonra deneseydi, önü açılabilecekti. Oysa Yahya Kemal'e yönelik bu tür bir girişimi oldu da: "Sessiz Gemi" şairi 1958'de ölünce masaya oturabildi ancak. Tanpınar'ın, kanımca bizim edebiyatımızda bir şair üzerine yapılmış en derin çözümleme olan *Yahya Kemal*'i basımevinden çıkarken, yazarı ölüm döşeğindeydi. Yazıp kurtulmuştu ondan. Hem biricikliğini oluşturan geometriyi serimleyerek, hem de tıkanan bir ana damara işaret ederek. Ne var ki; bu kitabı Yahya Kemal yaşarken yazamazdı Tanpınar. Baba'ya hiç diklenememişti. Ölünce yazdı: Yahya beyin bu kitabı göremeyeceği kadar geciktiğini söylüyordu; tam tersine, kendi şiirine vakti kalmamıştı.

Tanpınar, 37 şiir içeren tek kitabını ölümünden bir yıl önce, *Yahya Kemal* incelemesini bitirirken yayımlamıştı. Dıranas da çok geç çıkarmıştır *Şiirler*'ini. Tanpınar'da karar ve kararsızlık, bütün hayatı boyunca öylesine hazin bir diya-

log kurmuştur ki, *Şiirler*'i yayımlama kararı üzerinde enikonu oyalanmak gerekir. Abartılı bir düşünce mi, olsun: Yahya Kemal'i burada da beklemiş midir? Bir kitaba daha yürüyebilmek adına, neredeyse 40 yıldır elini kolunu bağlayan şiirlerle arasına nihayet mesafe germeyi kabullenmiş olabilir mi?

Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektuplarda şiir konusunda biraz olsun açılmıştır: "İç takvim yaprakları" olarak görür bu kristal çalışmalarını. Şiir üzerine birebir düşündüklerini, daha çok Fuzuli ve Valéry için yazarken ortaya koymuştur bana kalırsa: Arınma matematiği. Yalıtırken sözünü onu bir köşede sıkıştırmıştır. Nereden bakılırsa bakılsın: Tanpınar'da büyük bir şair beklemiş, ama şiir, yerinde duramayıp, nesre uzanmıştır. Onun ince yüksek ışık kımıltılarından yoksun takvimi, romanlarında ve denemelerinde boy atmıştır, diyemez miyiz?

Mahur Beste, Huzur, Beş Şehir, Edebiyat Üzerine Makaleler'in bir bölüğü, Mallarmé'nin ünlü "üslûp üzerinde her böyle çaba gösterilişinde, bir mısra çalışması yapılıyor demektir" sözünü doğrulayan örneklerle doludur. Cümlesini hep çalışmıştır Tanpınar. Şairaneliğin pençesine düşmeksizin imge donanımı sağlar ona. Gibi'leri tırmalamaz. Düzyazımıza şiirinin metafor gücünü armağan etmiştir.

Ölümünden sonra, sağda ve solda sancıları sınırlandı. Kültürel duruşu, edebiyata ilişkin tercihleri şüphesiz önemliydi. Gelgelelim, bir odağa ya da başkasına yerleştirilmesi en hafifinden derinliği ve inceliğiyle çelişiyordu. Bir de birikimi vardı: Kendisiyle aynı rakıma sahip olmanın hayli berisindeydi yorumcuların çoğu. Yüceltmeye ya da indirgemeye yöneldiler Tanpınar'ı, oysa yaşadığı sürece anlamaya, anlamlandırmaya çalışmıştı.

Benim gözümde, "tam edebiyat adamı" Ataç, oturduğu dorukta yalnız değildi. Durmadan takıştığı, ara sıra küçümsediği Tanpınar ile 1940-60 döneminin büyük yol ayrımlarını paylaşmışlardı. Ataç'taki cüret, köktenci yenilikçilik, şeffaflaşma ustalığı Tanpınar'da bambaşka özelliklerden gelinir. Mahur besteci oranında edebiyatın derin sularında dolaşabilmiş ikinci bir yazarımız olduğunu sanmıyorum.

İkisini de hakkıyla okuyamadık. Son 30 yıl, edebiyattan, başka yerlerden nektar toplamak adına uzaklaşılan bir dönem oldu. Baştan uca; değer yargıları, ölçütleri, kaynakları, en önemlisi de sancıları özenle göz önünde tutularak okunurlarsa, ardımızda, bizi kıpırdatabilecek iki kılavuzun beklediği anlaşılabilecektir.

Ansiklopediler, Tanpınar'ın *Monsieur Teste* çevirisine soyunup tamamlamadan bir kenara bıraktığını yazmıyorlar doğal olarak. Onun bütün yazı serüveni, aslında, 'bir gün okurunu bulabilir' umuduyla gözü gününe kapalı bir edayla kurulmuş gibidir. Partönerini gelecek zamana erteler. Monologunu, ikide bir, "kabile"ye ilişkin süssüz yoklamalarla deler. Som bir yalnızlık burcudur.

Dönüp yeniden, önemi yeterince kavranamamış *Mahur Beste*'ye ve Behçet beyin dünyasında zonklayan ölüm, aşk, kayboluş, zaman, düş, kefaret, teslim denklemlerine bakmak, Tanpınar'ın bizim geleceğimizi de etkileyebilecek geleceğine oradan bir kez daha girmeyi denemek için çok mu geç?

Edebiyatı sahiden de sevmiyorlar mı artık?

(*Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992).

AHMET HAMDİ TANPINAR
-BİR MONOGRAFİ DENEMESİ-

M. Orhan Okay

III
KİTAPLAR ve HÜZÜNLÜ YILLAR

Tanpınar'da okuma zevki ne zaman başlamıştır? Buna belki de okuma ihtirası demek lâzımdır. "Hiçbir zaman çalışkan bir talebe olmadım" diyen Tanpınar, okumaya ve edebiyata bağlanışını âdetâ bir kader gibi karşılamıştır. Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektubunda (*Varlık* dergisi, Aralık 1951; Varlık yayınlarından "Edebiyatçılarımız konuşuyor", İstanbul 1953) bu duygusunu şöyle ifade eder: "Hayatımın hangi devrinde edebiyatçı olmağa karar verdim? Bunu pek söyleyemeyeceğim. Hattâ böyle bir karar verdiğimi hatırlamıyorum. Daha iyisi şöyle düşünelim: Günün birinde kendimi edebiyattan başka bir işe yaramaz buldum. Ama, o günün tarihini benden isteme. Hususi istidatlara inananlardan değilim. Hattâ insanın biraz da şartlarının esiri veya mahsulü olduğuna kaniim. Benim şartlarım beni edebiyata götürdü".

Tanpınar, okuma zevkinin çok gençken başladığını da söylüyor. Hatırlayamadığı kadar küçük bir yaşta Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah*'ını ve *Cezmi*'sini, Cevdet Paşa'nın *Kısas-ı Enbiyâ*'sını okumuştur. Fakat müşahede zevkine ilâve olarak kitaba ve bilgiye açılması Kerkük ve Antalya yıllarına rastlar.

Ailenin Siirt'ten ayrılıp Kerkük'e gitmesi 1914 temmuzundadır. Birinci dünya savaşının patlak vermesinden bir-iki gün evvel bu şehre gelmişlerdir. Siirt'te olduğu gibi burada da yazın, evlerin düz olan damlarında yatılır. Geceleri, rutûbetsiz tabiat ortasında gökyüzünü, yıldızları, bu harikulâde ve sonsuz kâinâtı seyrede ede uykuya dalmak, on üç yaşında, mürâhikliğin sınırında bir çocuğa kim bilir ne zengin hülyalar dünyası kurdurmuştur. Antalya Mektubu'nda, Siirt'teki Sümer râhibi tahayyülünden sonra, Kerkük'ün bu tarafını dört kelimeyle anlatır: "Yine gece ve yıldızlar..."

Şimdi Kerkük idâdisinde okuyan Ahmet Hamdi'nin kitaplara gömüldüğü yıllardır. Fakat ne yazık ki burada da fazla kitap yoktur. Şemseddin Sami'nin *Kamus-ı Fransevî*'siyle âdeta didişerek, kavga ederek Fransızcayı sökmeye uğraşır. İstanbul'dan gelen iki ciltlik *Bin Bir Gece Hikâyeleri* ise, ona zaten "İki adım ötede" olan Bağdad'ın esrarlı havasını teneffüs ettirir. Kerkük'ün eski âilelerinden Kırdar'ların Necip ve Saffet adlı iki oğullarıyla arkadaşlığı vardır. Bunlar, akrabalarından, İstanbul'da Tıbbiye'de okuyan Lütfi Beyin (sonraları İstanbul valisi ve sağlık bakanı olacak Lütfi Kırdar) kütüphanesini Ahmet Hamdi'ye açarlar. Okudukları arasından Celâl Nuri'nin bazı kitaplarını hatırlayabiliyor. Bir de *Nevsâl-i Millî*'de Ahmet Rasim'in, Yakup Kadri'nin yazıları, Ahmet Haşim'in şiirleri. Belki daha da önemlisi, Süleyman Nafiz'in bir yazısında hayatı boyunca üstadlığını, mürşidliğini benimseyeceği Yahya Kemal'in adıyla karşılaşmasıdır. Unutmadığı, Tanpınar hakkında bizim de unutmamamız gereken başka bir koleksiyon, matbû Osmanlı tarihleridir. Edebiyat tarihi anlayışını, tarih ve medeniyet yorumlarıyla paralel olarak temellendiren Ahmet Hamdi, Kerkük'te hemen bütün Osmanlı tarihlerini hatmettiğini söyler.

Siirt-Erzurum yolculuğu sırasında küçük Hamdi'nin kulağına masallar, efsâneler fısıldayan büyükanne Kerkük'te onun gönlünde saltanat kuran bir ihtiyar dost olmuştur. Küçük kız kardeşiyle beraber büyük annenin de dahil olduğu oyunlar kurmuşlardır: "Bu ev muhayyilemde büyük annemin evidir. Onun korkuları, vehimleri, unutkanlıkları, memleket hasreti ve Yunus ilâhileri ile doludur" (Kerkük Hatıraları). Tanpınar'ın büyükannesi için "hemen hemen kendi büyüttüğü torunuyla bir yabancı gibi konuştuğu"nu söylemesi de, yarım asırdan fazla yaş farkı olan bu iki dost arasında daralıp açılan mesafeyi işaret eder. Büyükannenin melânkolisi vardır. Kendi etrafında bir bahtiyarlık dairesi kurmuştur, fakat nostaljisi vardır. Tanpınar, yıllar sonra bu hatıralarını anlatırken ırsiyet dâiresi veya çevre yoluyla kendisine geçmiş bir mizacı mı açıklamak istiyordu? Yoksa yine ilk hatıralarında olduğu gibi, yıllar sonra elde ettiği empresyonlar mıydı bunlar? Fakat burada, empresyonların dışında, otantik olan bir şey daha vardır: Büyük anne halk edebiyatını iyi bilir, ev âdeta bir masal dünyası olmuştur. Ancak, Tanpınar'ın halk edebiyatına sempatisi bu yıllarda kalır. Büyük ve elit kültürün peşinde olan şair için folklor, muhakkak aşılması gereken bir malzeme hüviyetindendir. Aşağıda kuruluşundan bahsedeceğim "Evin Sahibi" hikâyesinin kahramanı olan Gülbuy, Kerkük'te tanıdığı bir kadındır ama hikâyeye, mâcerasıyla fakat deforme olarak girmiştir: "Bunlar hikâyenin hemen aklıma gelen bendeki başlangıçlarıdır. Düşünsem şüphesiz hatıralarım arasında ona bağlanabilecek birçok şeyler bulabilirim. Gerçeği şu ki, bir eser bizde ömrümüz boyunca mevcuttur. Tıpkı hareketlerimiz gibi icraatının tesadüfleri ona muayyeniyetini verir. Niçin Gülbuy'un hatırasını olduğu gibi yazamıyorum? Fakat böyle yapsaydım, folklora düşerdim. Ve her eserimde istediğim şeyi, o

sembol kıymeti kaybederdim. Onun için hikâyenin kahramanı ve muhitini değiştirdim". Hiç şüphesiz, bütün büyük yazarlarda olduğu gibi Tanpınar'da da folklor, halk kültürü mühim bir yer tutar. Ancak bunun tehzibe, sembolik değerlere yükselmesi gerekmiştir. Tanpınar'ın bunun dışında, çağdaşları ve yaşıtlarında olduğu kadar bile, meselâ halk şiirinin motiflerinden, nazım şekillerinden faydalandığını zannetmiyorum. Zaman zaman yazılarında birkaç motif, birkaç mısra zikredeceği Yunus Emre'yi ise hep divan şairleri arasında saymıştır. (Bu malzeme ve bu temel düşünce ona 1943'de, "Halk Sanatlarından Edebiyata" adlı iki önemli makale yazdıracaktır). Hayatı boyunca bekâr kalan Tanpınar'da ev, hatta küçük aile saadetleri, roman ve hikâyeleri arasında serpiştirilmiş motifler halinde okuyucuya sezdirilmiştir. Bu özlemin de yukarıda bahsettiğim büyük anne etrafında teşekkül etmiş olduğunu zannediyorum. Böylece Tanpınar'ın estetik dünyasına, Kerkük'ten itibaren ev içi, evin sıcaklığı-soğukluğu, huzuru-ürperticiliği, mimari formu, eşyası ve insan unsurlarıyla girmeğe başlamıştır. Onun ilk defa, Kerkük'te kaldıkları üç evin ayrı ayrı ve üzerinde durulması gereken teferruatlı tasvirleriyle başlayan dikkati, çok değişik ve zengin şekil ve imajlarla hikâye ve romanlarının çoğuna aksetmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki bina projeleri ile "Acıbademdeki Köşk" hikâyesinde Sâni beyin köşkünün tasvirinde, bu Kerkük evlerinin izleri bulunduğunu sanıyorum.

Evlerin dışında, insanlar ve onların etrafındaki maceralar, efsaneler de Tanpınar'ın hikâyelerinde yerlerini almışlardır. "Evin Sahibi" hikâyesindeki Gülbuy, ismiyle ve macerasının büyük bölümüyle, Kerkük'te hizmetlerine bakan kadındır. "Bütün sıcak memleketlerde olduğu gibi, yılanın Kerkük'te de bir muhayyile saltanatı vardır" dediği (Kerkük Hatıraları) yılan, aynı hikâyenin zengin çağrışımlı motifi olmuştur.

Ahmed Hamdi'nin babası Hüseyin Fikri Efendi, Kerkük kadısı olmakla beraber aynı zamanda mutasarrıfa da vekâlet etmektedir. Birinci dünya savaşının başladığı, Osmanlı devletinin de savaşa gireceği söylentileri arasında sıkıntılı bir görev yüklenmiş olan babasının durumunu, gazetelerin resmî tebliğlerini, cephe haberlerini takib eden Ahmet Hamdi'nin hatıra satırları arasında endişeli intibalar sezilir. Basra, Bağdad ve Erzurum'un düştüğünü bu haberlerden öğrenmişlerdir.

Halide Nusret Zorlutuna, hatıralarından *(Bir Devrin Romanı*, 1978) "Merhum Ahmet Hamdi ile çocukluktan tanışırmışız. Babam Kerkük mutasarrıfı iken, onun babası da orada kadı imiş. Bunu bana hatırlattıktan sonra arkadaşlığımız daha da samimileşti" der. Burada bir anakronizm olmalı. Ahmed Hamdi'nin babası Kerkük'e geldiği zaman, Halide Nusret'in babası Avnullah Kâzımî bey, oradan ayrılmış bulunuyordu ve mutasarrıflık makamı boştu. Yoksa Hüseyin Fikri efendinin mutasarrıf vekilliği de bahis konusu olmazdı. Neticede her iki aile komşu olmamışlardır ama, Tanpınar'ın anlattığı, oturdukları ilk ev, Avnullah Kâzımî Beyin ailesiyle oturduğu evdir. Ahmet Hamdi de, bu zatın efsanevî var-

lığını o çocuk yaşlarında işitmiş ve unutamamıştır: "Onun hakkında söylenenleri şimdi hatırladıkça, eski imparatorluğun devamını sağlayan, o tuttuğunu koparır, çakır-pençe memurlardan biri olduğunu düşünüyorum. Şehre ve havaliye sükûnet getiren, devlet otoritesini koruyan bu cins memurlara eskiden halkımız bir nevi keramet, hiç değilse bir dindarlık, riyazet izafe ederdi. Avnullah Kâzımî için de böyle olmuştu. Mektep arkadaşlarımın çoğu, onun geceleri soyunmadan bir post üzerinde yorulana kadar ibadet ve dua ettiğini ve oracıkta kıvrılıp uyuduğunu, sonra atına binip eşkıya takibine çıktığını anlatırlardı".

Ahmet Hamdi, babasının "bazı geceler geç vakit, önde kocaman fener, arkada iki zaptiye geri gelişini" de hatırlamaktadır: "Kapının oldukça derin kemeri içinde kıvrılan fenerin aydınlığını, fener taşıyıcısının beyaz abalı imâmeli Hint prensi kıyafeti, babamın sarık cübbesi, zaptiyelerin uyku ile pörsümüş yüzleri, bu dönüşü benim için günlük şeylerin üstüne çıkarırdı. Sonraları Rembrandt'ı tanıyınca onun 'Gece Devriyesi'ni sevmeğe, çocukluğumun beni çok evvelden hazırladığını anladım". Tanpınar'ın, pekçok şeyin kendisi için bir kader gibi karşısına çıktığı inancına, biraz da kendisini ne kadar hazırladığı, talihini daima gizli ve esrarlı karanlıklarda aradığı, bunu da mizaç haline getirdiği görülüyor.

Yine "Evin Sahibi" hikâyesindeki hasta dedenin gece yürüyüşleri, bir taraftan bu devriyeden dönen baba çağrışımına bağlanırken, bir taraftan da bana uzaktan uzağa Chateaubriand'ın çocukluk hatıralarını düşündürmüştür: "Git gide bu öyle bir terbiye olmuştu ki, sadece kulağımla, uyanırdım, diyebilirim. Yağmurlu ve rüzgârlı gecelerde bile, etrafımdaki gürültü içinde, yattığım yerden bu ayak seslerini, kalabalık bir caddede kaybedilen bir dostu arar gibi arar, bulur ve onların vasıtasıyla dedemi evin herhangi biri noktasına yerleştirirdim. Çünkü bu sesler, evin ıssızlığı içinde, karanlık ve boş gecede parlayan münzevi aydınlıklar, yahut eski kale nöbetçilerinin saat başlarında yüksek sesle tekrarladıkları parolalar gibi, uzaklıkları ve yakınlıkları ile benim için bütün bir mesafe ölçüsü vazifesini görürlerdi."

1916 başlarında Antalya kadılığına tayinle beraber, ailenin göçü yeniden başlar. Savaş yılları, aynı zamanda sefaletin ve salgın hastalıkların, açlığın yayıldığı anlardır. Ahmed Hamdi'nin annesi Nesime Bahriye Hanım bu yolculuk sırasında hastalanır. Tifüse yakalanmıştır. Tedavi için bir müddet Musul'da kalırlar: "Sonradan üzerinde düşününce insan talihi ile ilk defa bu aylarda karşılaştığımı anladım." Bu talih, on beş yaşında bir gencin gözleri önünde açlığın, sefaletin, savaş mağlûbiyetlerinin sahnelenmesi demektir. Bu talih Ahmet Hamdi'de, biraz da coğrafya ile birleşmiştir: "Arap memleketlerinde daha yanık ve çok ezici olan ezan sesleri, selâlar, ölüm düşüncesini âdetâ içime hakkediyordu. Her kımıldanışta hastalıkla, açlıkla kemirilmiş insan yüzleri görüyordum." (Yaşar Nabi'ye Mektup). 1920'de yayınlanan "Musul Akşamları" şiiri bu duygularının mahsulüdür...

....
Sularda açılır fâni çiçekler,
Ufka ezanların yükselir âhı.
Şimdi boş sâhili, gurbette bekler,
Kimsesiz çöllerin yorgun seyyâhı.

....
Karanlık dağılır artık beldeye;
Bir esrarlı haşyet gezer her evi...
Neşîdeler okur inen geceye
Çöllere açılan gamsız bedevi...

Bu mısralarda "Şi'r-i Kamer"lerden sesler, imajlar hatırlayacak olan okuyucu haksız değildir. Ahmet Hamdi'nin annesi tifüsten kurtulamamış ve onu Musul topraklarına bırakmışlardır. Aynı coğrafya içinde, yine Dicle kıyılarında, yine çocuk yaşlarda, yirmi sene kadar evvel annesini kaybetmiş olan Haşim'le kaderleri birleşmiştir. "Musul'da bir tesadüfle Haşim'in birkaç şiirini, bilhassa Şi'r-i Kamer"leri okumuş ve onun garip, akıcı, maddesiz hüznü içime çökmüştü" (Yaşar Nabi'ye Mektup). Kader ve talih gibi, tesadüf kelimesini de Tanpınar çok seviyor. Bunlar büyük felâketler karşısındaki sığınaklarımızdır. Burada ise bir tesadüften çok, aynı kaderi paylaşan iki ruhun karşılaşması demek daha doğru olacaktır.

Bütün hayatı boyunca sağlığından şikâyetçi olan Ahmet Hamdi, annesinin hastalığı sırasında "kısa fasılalarla tekrarlanan bir hummaya tutulduğunu" söyler. Yine "Evin Sahibi" hikâyesine, biraz deforme olmuş halde bu hastalık ve ölüm hadiseleri girmiştir: "Bunlar şüphesiz korkunç şeylerdir ve doktorların bana bunları fazla düşünmememi söylemekte hakları var. Fakat ben ki ölümlerin en korkuncunu yıllarca kendi etrafımda çok sıkı bir hava gibi teneffüs ettim; bu dehşetler bana o kadar yabancı gelmiyor. Çünkü ben genç annemin ölümünü, yarı deli bir arap halayığından bütün çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinledim..."

1921'de *Dergâh* mecmuasında çıkan "Annem İçin" şiiri ise, bu topraklara ve sevgililere, hem Tanpınar'ın, hem de milletimizin son hazin mersiyelerinden biri olur:

Annem İçin

Bir günümüz bile sensiz geçmezken
Şimdi mezarına hasretiz anne...

Issız bir mezarlık, kimsesiz bir yer
Gölgesinde ulu, loş bir mâbedin
Bir yığın toprakla bir parça mermer
Sırrıyla haşrolmuş orda ebedin.

Bir yığın toprakla bir parça mermer,
Üstünde yazılı yaşınla adın;
Baş ucunda matem renkli serviler
Hüznüyle titreşir sanki hayatın.

Seni gömdük anne yıllarca evvel
Göz yaşlarımızla bu ıssız yere
Kimsesiz bir akşam ziyaya bedel
Mâtem dağıtırken hasta kalblere

Kimsesiz bir akşam, ezelden yorgun
Hüznüyle erirken Dicle de sessiz,
Öksüzlük denilen acıyla vurgun
Bir başka ölüydük bu toprakta biz.

IV

EFSÂNEVÎ ÇAĞDA ANTALYA

"Ben hissî mizaçta yaratılmış adamım".

Antalya, Tanpınar için zengin gençlik hatıralarının taşacağı bir kaynak olur. 1916-1918 yıllarıdır.* Annenin ölümüyle noktalanan hummâlı Kerkük ve Musul coğrafyasından sonra Antalya'nın, özellikle denizin ona bambaşka bir medeniyetin açılışı gibi görüneceğini tahmin etmek zor değildir.

Şüphesiz yine savaş yıllarıdır. Fakat ne hatıralarında, ne mektubunda, ne romanlarına kadar aksetmiş olan Antalya dünyasında Tanpınar için savaşa yer vardır. Kerkük'ün, Musul'un acıları, Bağdad'ın, Basra'nın, Erzurum'un düşmüş olması, sanki annesinin ölümüyle beraber kapanmış birer trajedi perdesidir. Ve delikanlı Ahmet Hamdi, belki de bir röfulmanla bütün bu sıkıntılı yılları arkasında bırakmak istemiştir: "Bununla beraber sıkılmıştım. Ölüm, Arap memle-

---

* Tanpınar'ın Antalya'da bulunduğu yıllar bulanık. *Antalya Mektubu*'nun bir kopyasında 1916-18, diğerinde 1918-19 arasında bulunduklarını; ikinci geliş tarihi ise aynı mektuplara göre 1921, Mustafa Baydar'la yaptığı bir mülâkatta (*Varlık* mecmuası, 1 Ağustos 1955) 1920 olarak görünüyor.

ketlerinde haşin oluyor; insanda hiçbir mukavemet hissi bırakmıyor. Çocukluğumun belki en garip hatırası, bu seyâhatin sonudur. Teşrin-i evvele doğru Antalya'ya gelirken, denizi ilk gördüğüm yerde, âilece her zaman yaptığımız gibi, arabadan inmiştik. Ben sevincimi göstermek için havaya bir el rövolver sıktım. Annemin ölümünü bir türlü unutamayan ve yıllarca bize yanında gülmeyi meneden babam, beni tokatladı. Hakkı da vardı. Ben gerçekten bu yolculukta gördüklerimin, duyduklarımın hepsini, hattâ annemin ölümünü bile unutmak istiyordum. Akdeniz iklimini, denizi görmüştüm. Yeni bir hayat başlıyordu" (Yaşar Nabi'ye mektup, Aralık 1951).

Evet, yeni bir hayat başlayacaktı. Çünkü denizi görmüştü. İstanbul'da doğup denizi göremeyen, Sinop'ta dalgaların sahile vuruşunu unutamayan Tanpınar'ın Antalya'da gördüğü başka bir denizdir. Bu Yahya Kemal'in "bin mağra ağzı açan", Nazım Hikmet'in "mavi aynasında görünmek istediği", Orhan Veli'nin "Gemliğe doğru" gördüğü, Necip Fazıl'ın, "takvimdeki resim"de bulduğu ve daha nice şairin muhayyilesinden yeniden yarattığı ezelî denizdi. Şairi çıldırtan deniz. Tabii Tanpınar'ın bu ilk deniz tutkusu üzerine verdiklerinin, yine seneler sonraki birer empresyon olduğunu tekrarlamaya gerek yok. Öyleyse, onun çok sevdiği, roman ve hikâyelerinde defalarca kullandığı Debussy'nin senfonik poemi Deniz'i bu empresyonlarla hatırlayabiliriz: Büyük, beyaz yelkenler gibi yırtılan deniz.

Bütün bu temâşâ (contemplation) zevkinin, bütün hayat neşvesinin arkasında hep o felâketlerden kurtuluşunun coşkunluğu hissedilir: "Antalya'ya girişimizi de unutamam. Beyaz kireç sıvalı Anadolu evlerinin duvarlarında, camlarında akşam ışıkları vardı. Bu ışık arasında arabamızın sarsıntısı bir zafer müjdesi idi. Her taraf âdetâ güneş kokuyordu. Sonradan bu yolculuk üzerinde çok düşündüm. Yani Akdeniz'e inmenin mânâsı üzerinde..." (Yaşar Nabi'ye Mektup).

Bu cümleler üzerinde biz de sonradan düşünelim. *Huzur* romanının ilk bölümünde, dördüncü alt bölümün hemen tamamını Mümtaz'ın Antalya hikâyesi doldurmaktadır. "Burası Akdenizdi" diye başlar. Tanpınar'ın Antalya sevgisi, ilk delikanlılık, ilk aşk, ilk hülyalar, "şiire adamakıllı kendini verdiği" ilk heveslerle beraber doğmuştur. Fakat yine empresyonlarla değerlendireceğimiz başka bir duygunun başlangıcıdır. Antalya'yı, özellikle "Akdeniz" olarak vurgulamasında farklı bir medeniyetin, havza medeniyetinin kokusu ve lezzeti olmalıdır. Bu telâkki, hocası Yahya Kemal'in ve dostu Yakup Kadri'nin nevyunâniliğinden, kendisinin Güzel Sanatlar Akademisindeki hocalığına, bu hocalığı sırasında Yunan sanatına eğilmesine (Zühdü Müridoğlu ile beraber bir "Yunan Heykeli" tercümesi, ayrıca Euripides'ten üç tercümesi var) kadar bir hatıralar zincirini peşinden sürükler. Çok yazısında Akdeniz, Yahya Kemal, Yunan sanatı ve apolonyen-diyonizyak imajlar tuhaf bir şekilde birbiri içine girer veya birbirini çağrıştırır. Yahya Kemal'in

Garbın ucunda son kıyıdan en gürültülü
Bir med zamanı gökyüzü kurşunla örtülü

Mısralarını Homiros'a lâyık bulması (*Makaleler* s. 335);

Saf uykusunun salıncağında
Sallandı balıkçı sesleriyle

mısralarının "Achille'in silâhları gibi ilâhi örslerde bir kıvılcım tûfanının döğündüğü çağları" hatırlatması (*Makaleler* s. 242), Hazan Gazeli'nde:

Şarâb mahzeni Cem'den sebû sebû dökülür

mısraına diyonizyak mânâ vermesi, hattâ Yahya Kemal'in birçok mısraından bahsederken yontulmuş mermere teşbih etmesi, zihnimizi aynı medeniyet anlayışına sevkeder. Tanpınar'daki Antalya sarhoşluğu, bana havza medeniyeti ile beraber geldiği için, şimdi asıl Antalya'yı bir tarafa bırakıp Akdeniz etrafında dolanmak zorunda kalıyorum. Tanpınar lâtin, Yunan veya İslâm kaynaklı, her ne ise, hep bir Akdeniz dehâsının peşinde olmuştur. Ölümünden birkaç ay evvel, Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz* kitabı için yazdığı bir makalede şunları söylüyordu:

"O, kültürümüzün, vuzuhuyla ve kader karşısındaki davranışıyla Akdeniz kültürü olduğunu biliyor, bunun şuurla gelişmesini ve devam etmesini istiyordu... İşte Yahya Kemal'in sanatının sırlarından birisi de, bu teksif, bir veya iki mısraa bütün bir ruh hâlini sıkıştırmaktır. İslâm veya latin, Akdeniz dehâsının en büyük tarafı olan bu teksif ve onu bekleyen dikkat sayesinde, Yahya Kemal Türkçede üç zaman buudunu içine alan bir sanat yarattı".

"Yol Düşüncesi"yle havzayı terkettiğini bildiğimiz Yahya Kemal'i bırakıp Tanpınar'a döndüğümüz zaman, onun Akdeniz düşüncesine hocasından daha çok bağlandığını görürüz. Burada, bir nev-yunani zihniyetten ziyade, coğrafyanın ve iklimin medeniyetlere kazandırdığı karakterin önemi üzerinde durmak doğru olur. Mustafa Baydar'la yaptığı bir mülâkatta (*Varlık* dergisi, 1 Ağustos 1955) bu tavrı daha da netleşir:

- "... Toprak elbet besler, fakat yalnız kökü besler, tohumu çürütür, o kadar. Üzüm ve buğday ise, güneşin altında olur. İşte onun için sanatta şekilciyim, yani kendi kendimle mücadeledeyim.

...

- Demin üzüm ve buğdaydan bahsettiniz?

- Zeytin ve inciri de koyabilirdim. Biz Akdeniz insanıyız. Türk kültürü Akdenizlidir. Eski medeniyetimizin modalara mukavemeti, onlarla mücadelesi de buradan gelir...

- Akdeniz size birçok şeyler duyuruyor ve düşündürüyor galiba...

- Adalar denizinde bir dolaşın, anlarsınız. Ben, 1920'de Antalyaya denizden gittim. Hem on gün sürdü bu yolculuk. Vapurla gittik ama, bir yığın iş çıktı. Bekledik, yavaş yürüdük. O zaman çok cahildim. Fakat kör değildim tabii, gördüm. O güneş altındaki vuzuhu gördüm. Ne hâcet, İstanbul, bütün sahillerimiz böyle. Ve her adanın tâ uzaklardan çıkışı, bütün kenarlarıyla büyüyüşü, o şaşırtıcı nisbetler ve renkler. İnsan ister istemez, herşeyi, kendi zihninden ve elinden çıkmış gibi kabul ediyordu...".

Görüldüğü gibi, biraz hümanist, biraz grekolatinist, biraz Türk-İslâmi cevherlerinin, tahlili müşkül, eklektik bir terkibi karşısındayız.

Huzur'un Mümtaz'ı da, Tanpınar'dan daha küçük yaşlarda Antalya'yı yaşamış, fakat yine de aynı duygularla dolmuştur.

"Burası Akdenizdi. Mümtaz Akdenizin ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyla insanı kavradığını, güneşin, berrak havanın, ufkun çizgisine kadar uzanan her dalgayı, her kıvrımı kendi kenarlarıyla göze nakşeden sarahatin, insanı nasıl terbiye ettiğini, ruhumuza nasıl dolduğunu, hulâsa üzümle zeytini, mistik ilhamla vâzıh düşünceyi, en çetin ihtirasla ferdî huzur endişesini elele yürüten tabiatın mâhiyetini sonra kitaplardan öğrendi. Fakat onları o yaşta bilmemesi onlardan lezzet almaması demek değildi".

Bu ifadelerde, latin, grek, İskenderiye mekteplerini, Ahdi Atik düşüncesini, İslâm mistisizmini, felsefeyi, matematiği, plâstik sanatları sezmek için muhayyileyi biraz zorlamak yetecektir.

Şurası da var ki, *Huzur*'daki Antalya, İtalyan işgali sırasına âittir. Eğer Mustafa Baydar'la mülâkatında Tanpınar'ın verdiği tarih doğruysa, yani 1920 yılında, yaz tatilinde Antalya'ya gelmişse bu işgali de görmüş demektir. Ama Antalya mektubunda bahsettiği şekilde bu gelişi 1921 yazında ise, yine de bu işgalin son günlerini yaşamış olmalıdır. (İtalyan askerinin Antalya'yı terkedişi 9 Temmuz 1921). Mümtaz, Antalyalıların, bu işgali, belki geçici telâkki etmelerinden, belki asırlık medeniyetlerin yeniden zeytin dalını yeşerteceklerine inancından gelen bir umursamazlığına katılmakta mıdır? Romanın sekiz sayfalık Antalya bahsinde, bu işgal intibâları ancak yarım sayfayı bulur:

"Her gün şehir yeni bir havadisle çalkalanıyor, bugün yukarlarda büyük bir isyandan korku ile bahsediliyor, ertesi gün akşam üstü unutulacak bir zaferin müjdesi sokakları neşe ile dolduruyordu. Hemen her sokak başında münakaşalar oluyor, geceleri yarı gizli sevkiyat yapılıyor, malzeme gönderiliyordu. Evlerinin karşısındaki otel her gün yeni baştan dolup boşalıyordu".

Fakat bu telâşlı, heyecanlı ve biraz korkulu satırlar bu kadarla kalır. Mümtaz, yukardan beri üzerinde durduğumuz Akdeniz iklimine, coğrafyasına, güneşine, denizine, zeytin ve incirine bir an evvel dönebilmek için, işgalde bile bu canlılığın bir tezahürünü görmek ister:

"Hayat her üzüntünün üstünde cıvıl cıvıl ötüyordu. Her gün bir iki vapur ve bir yığın deve ve mekkârenin taşıdığı yükler, yolcular, evlerinin karşısındaki otelin önüne indiriliyor, denkler açılıyor, tekrar yükleniyor, çivileniyor, tahta sandıklara mâden kuşaklar vuruluyor, yolcular kapının önündeki iskemlelere oturup konuşuyorlar, pencerelerden bir fütürist tablo gibi sâde kulak ve tecessüs yahut arzulu kadın başları uzanıyor, arsız İtalyan neferleri işsizlikten kapıların önündeki çocuklarla saatlerce oynuyorlar, Caromio diye onları çağırıyorlar, fırınlara ev hanımlarının yaptıkları börek, baklava tepsilerini taşıyorlar, biraz arsızlık edip de azarlandığı zamanlarda pek mahcup olmuş gibi başlarını eğiyorlar ve arka sokaktan dolaşıp gelmek için sırıta sırıta uzaklaşıyorlardı. Deppoyun önünde dünyanın en sulhperver hayvanlarına, iri develere güreş yaptırıyor, tabiatın bu ölçüsüz ve sakin mahlûklarını insan aklına uymuş görmekle herkes mesut oluyordu. Geceleri kız, erkek çocuklar Şarampol'a, daha başka taraflara ay ışığında ve zifiri karanlıkta evlerinin bahçesine su bağlamağa gidiyordu. Hulâsa hayat dar, fakat tabiat geniş ve munisti".

Mümtaz da, Tanpınar gibi, tabiatı geniş ve munis yapan güneşi ve denizi seviyordu. *Huzur*'un Antalyasında mitolojinin zengin imajlar dünyası arkasından, güneşin ve denizin yarattığı mucize, satırlar arasından âdetâ fışkırır gibidir. Güneş "bana inan, ben her mucizenin kaynağıyım, herşey elimden gelir, toprağı altın yaparım. Ölüleri saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım. Düşünceleri bal gibi eritir, kendi cevherime benzetirim. Ben hayatın efendisiyim. Bulunduğum yerde yeis ve hüzün olmaz. Ben şarabın ve balın tadıyım" der. Deniz ise aşktan ve ihtirastan daha güçlü sesiyle insanı meçhul ülkelere çağırır. Tanpınar'ın Antalya tutkusu, ilk gençlik hatıralarıyla beraber bütün bir hayat ve medeniyet görüşüne yön verdiği ve bu görüşü sembolize ettiği için de önemlidir. "Beş Şehir" arasında Antalya yoktur ama, Antalya onda her zaman zengin tedâiler uyandırmıştır. Baki Sühâ Ediboğlu ile ilk tanıştıkları pastahanede, onun Antalyalı olduğunu öğrenince, "Ya, öyle mi?" diye, dost grubu arasından sıyrılıp hemen Baki Süha'nın yanına sokulmuş, artık tükenmez bir hasretin açılan kapısından sıcak portakal bahçeleri, çağlayanlar, Güvercin mağarası, masmavi dağlar ve denizler girmiş, girmiştir:

"- Ah! Şimdi Antalya'da olsaydık (Bunu söylediği zaman Beyoğlu'nun sisli, puslu bir Şubat akşamıdır) ve benim yaşım onyedi olsaydı... Derhal mektepten kaçar, sâhile gider, bir kayanın üzerine oturur, sevdiğim kızı düşünürdüm. Meltem rüzgârlarına karşı gözlerimin yaşı kururdu" (Baki Sühâ Ediboğlu, *Bizim Kuşak ve Ötekiler)*. Tanpınar'ın ölümünden sonra dosyaları arasından çıkan ve "An-

talyalı Genç Kıza Mektup" veya "Antalya Mektubu" diye bilinen metin, onun hayatını, dünya görünüşü, yetişmesindeki önemli noktaları, sempatilerini, sanatının bâzı taraflarını işaret etmesi bakımından büyük önem taşır. Bu mektubun ne için ve kime yazıldığı, hattâ muhatabına ulaşıp ulaşmadığı da bilinmemektedir. Muhtemelen, lise kompozisyon veya edebiyat derslerinde, öğrencilere yaptırılması mutad olan, meşhur edebiyatçılarla mülâkat, röportaj, anket vs. çalışmaları sırasında, bir öğrencinin yazdığı mektuba cevap mâhiyetinde olduğu anlaşılmaktadır. Bu harikulâde diyebileceğim yazı, bana göre, kendisiyle daha ciddi, hattâ kendisi gibi edebiyatçılar tarafından yapılmış diğer mülâkatlarının hepsinden daha güzel ve daha önemli olmuştur. Ve kendisi hakkında en çok konuştuğu, rahat ve samimi konuştuğu bir yazısı olur. Bu açılışın hiç şüphe yok ki psikolojik bir sebebi, diğerlerine göre bir itme gücü olmalıdır. Antalya lisesi öğrencisinden gelen mektup sanki onun hafızasının, hatıralarının, belki şimdi daha yerinde bir ıstılahla, şuur-altının zembereğini yerinden oynatmış, hiç yapmadığı kadar konuşmuş, konuşmuştur: "Benim gibi Antalya'da okuyan ve beni merak eden bir genci hiçbir şekilde bekletmek istemezdim" diyor Tanpınar. "Bulunduğumuz memleketin... hayatımda mühim bir yeri vardır. Sizin sahillerinizde, o denize bakarak, o lodos dalgalarını seyrederek, benim gençliğimde şimdikinden çok daha az verimli olan meyve bahçelerinde dolaşırken ilk şiirlerimi tasavvur ettim ve edebiyattan başka bir şey yapamayacağımı anladım".

Bir şairin doğuşu, daha iyisi bir şiirin doğuşu için ne kadar derinlerden gelen yankılardır bu satırlar. Bu bir poetika değildir şüphesiz. Fakat Tanpınar'ın şiirine ve sanatına yaklaşabilmek için ne kadar işaretlerle, mânâlarla yüklüdür. Bu işaretlerin en mühimi, bana göre, empresyonlardır. Bu yazılarımda zaman zaman bu kelimeyi kullanma ihtiyacını hissedişim, üzerine eğildiğim konudan, yani Tanpınar'ın mizacından kaynaklanmaktadır. O da ya bu kelimeyi veya bu kavramı verecek, çağrıştıracak başka kelimeleri konuşma ve yazılarında sık sık tekrar etmiştir. Hem şiir, hem musiki, hem de resim alanında kullanılmış bir terim olan bu kavram, Tanpınar için aynı zamanda duyumlarla ilgili psikolojik bir değer olarak da mühimdir. Şimdi, bu kavramın arkasındaki karmaşık mânâların da delâletiyle, mektuptaki deniz empresyonuna bakalım:

"Denizin iki manzarası beni çıldırttı. Biri bu kayaların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışığıyla dipteki taş ve yosunların aldığı manzara, biri de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük mânâları olan şeylerdi. Bu mânâlar sâde güzel değildiler, bana bir türlü çözemediğim bir hakikati veya sırrı anlatıyorlardı". Daha sonra bir arkadaşının eviyle, aradaki boşluktan gördüğü durgun denizde güneşin oyunları, 1921'deki gelişinde Güvercinlik mağarasındaki renk ve ışık muammâları onu büyüledi. Bütün bunlar, bir kaleydoskopla ilk karşılaşan çocuğun şaşkınlık ve hayranlığıyla Tanpınar'ı, kendi dünya-

sına âit bir sırrın eşiğine kadar getirmişti. Mektupta bu şaşkınlığı ve sırrın çözümü için zorlanmayı sezeriz:

"Zaten gördüklerimi zihnî hayatıma nakledebilecek bir bilgim yoktu. O devirlerde bu, şiire adamakıllı kendimi verdiğim devirdi. Çocuk denecek bir seviyede ve sadece roman okumayı seven bir adamdım. Bununla beraber çözülmesi gereken psikolojik bir muamma karşısında bulunduğumu ve bunun, benim gördüğümle kaynaşan şey arasında halledileceğini sezdim. Bu manzaranın sırrını çözebilsem, çözersem, çözebilirsem kendim için herşeyi halletmiş olacağıma kani idim. Bu ancak büyülenme kelimesiyle anlatılabilecek bir histi. Fakat galiba bu da yetmez, hakikat şu ki, üzerimde bir türlü çözemediğim bir sır, gelecek zamana âit bir ders tesiri yapıyorlardı".

Tanpınar'ın bu ruh macerası ile Mümtaz'ın Antalya intibâları arasında büyük paralellik var. Her iki metinde de Güvercinlik mağarası, aynı sanat gücüyle verilmek istenmiştir. Bunları her okuduğumda beni Eflâtun'un mağara istiâresine, oradan da arşetiplere sürükleyen çağrışım, öyle zannediyorum ki Tanpınar'ı da sarmış olmalıdır.

Antalya'da biraz da genç adamın dış dünyasına bakalım. Mektupta, bugün bilmediğimiz dostları Ali Kemahlı ve Nail'den bahis vardır. Onlarla denize, tabiata, kayalıklara, tepelere açılmaları, dama oynamaları anlatılır. Antalya lisesinden mezun olan Tanpınar'ın kitap merakı burada, Kerkük'ten daha zengin bir genişleme alanı bulur. Yaşar Nabi'ye mektubunda kira ile kitap veren bir kütüphaneden, ayrıca Ahmet Bey adlı kitap meraklısı bir komşusundan faydalandığını, böylece hemen bütün *Servet-i Fünun* koleksiyonunu ve pek çok tercüme romanı okuduğunu yazar. Herhangi bir seçim yapmadan, "rekor kırar gibi" okur. Özellikle belirtmek istediği isimler arasında *Yeni Mecmua*'da Ziya Gökalp'ten, Yahya Kemal'den okuduklarını anlatır. Daha sonraları millî eğitim bakanı olacak Avni Başman (1887-1965. O yıllarda müfettiş veya Antalya maarif müdürü olmalıdır) ona Yahya Kemal ve Halide Edip'in öneminden bahsetmiştir. Tanpınar Avni Başman'la olan sohbetlerini de hep lezzetle hatırladığını söyler.

Faruk Akün, Tanpınar'dan şifahî bir nakle dayanarak, Antalya lisesinde tarih hocası olan Süleyman Fikri Bey'den de çok şey öğrenmiş olduğunu kaydeder. Bu zat, *İlm-i Belâgatten Beyan ve Bedi' Hulâsası* adlı küçük bir risâlenin sahibidir. Ayrıca Ahmet Hamdi'nin öğrenciliğinden birkaç sene sonra da *Antalya Livâsı Tarihi*'ni yayınlamıştır. Kendisinden çok şey öğrendiğini söylediğine göre, tahmin edilebilir ki, birinci kitabı ile Tanpınar'da eski edebiyatımızın estetiğine, ikincisi ile de, zâten uyanmaya başlamış olan tarih tecessüsüne yol açmış olmalıdır.

Tanpınar'ın bu kadar sevdiği ve bitmeyen bir hasretle andığı Antalya, şiirlerine ne kadar aksetmiştir? Açık bir tesir arayanlar bunu kolay bulamayacaklardır. Fakat, Antalya ile ilgili bu bilgileri bir defa elde ettikten sonra, çok şiirinde

imajlarla yüklü bir takım mısraları bu yıllarına, denize, güneşe ve onların ışık, renk ve rayiha oyunlarına bağlamak o kadar zor olmasa gerek.

Mâvi masmâvi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim
Ne İçindeyim Zamanın

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir deniz altı âlemi,
Yosunlu bir boşluktan
Çekiyor kendine beni
Yavaş Yavaş Aydınlanan

Biliyorum gölgede senin uyuduğunu
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin
Herşey Yerli Yerinde

Antalya, şairin tam mânâsıyla kendini şiire verdiği yıllardır. İlk şiirlerinden olan "Sonbahar" bu yılların meyvasıdır. 1921 nisanında *Dergâh*'ta çıkan bu şiirini, sağlığında bastırdığı *Şiirler* kitabına almamıştır.

SONBAHAR

Antalya'nın Denizine

Sahillerin yasta, ufkun bütün sis;
Deniz, bu akşam bir mâtemin mi var?
Sularında soldu son açan nergis,
Yaza mersiye mi ufkunda rüzgâr?

Ve yorgun inliyor sahilde sesin!
Ruhunun hicranı akşamla eş mi?
Neye bir veremli hasta gibisin,
Ruhunla ıztırap yoksa kardeş mi?

Karşı ormanlardan geçen atlı kim?
Deniz, uzaklarda yanan bir şey var...
Ufkun sükûnuna ölüm mü hâkim,
Niçin sustu demin inleyen rüzgâr?

Vahşetle tutuşan gözlerinde kin
Mevsim mi bu geçen yoksa ölüm mü?

Yolunda can veren hüzünlü, bitkin
Bir gölgedir şimdi yaprak dökümü.

Hayata sırıtan iskeletiyle
Son kalan dalları kırıyor eli
Sularda eriyen kan ve etiyle
Ufukta çökerken yazın heykeli

İKBÂL YILLARINDA ve DERGÂH'TA ABASIZ POSTSUZ BİR DERVİŞ

VI

Bütün güzel sanatlar gibi ve belki daha çok edebiyat, özellikle şiir, gelişmesini, yayılmasını hattâ tenkidini dost sohbetlerine borçlu olmalıdır. Kitabı sevmek ve okumak muhakkak güzel şeydir. Ama edebiyatın temelinde şifâhi kültür vardır. Hiç olmazsa bizde, matbaanın girişine kadar şiiri söyleyerek, dinleterek yayma geleneği daha itibardaydı. Bence musiki gibi, edebiyat da puan-kontrpuan'larla zenginleşir ve bunun esasında da sohbet yer alır. Bu bakımdan, edebiyat araştırmacıları için, bilhassa edebiyat sosyolojisi açısından edebiyat çevrelerini tanımak kaçınılmaz bir mecburiyet olur.

Eski edebiyatımız için birinci derecede çevre, saraydı. Bunun dışında tekkelerin, zevk ehli esnaf dükkânlarının da birer şiir meclisi olduğunu şuarâ tezkireleri haber veriyor. Tanzimattan sonra konaklar ve yalılar, bir müddet sonra da matbaalar kendiliğinden birer edebiyat mektebi teşkil etmişlerdir. Fakat yakın devrin bu fonksiyonunu yüklenen asıl odaklar, yine Tanzimattan başlamak üzere son yıllara kadar hayatiyetini devam ettiren kahvehaneler olmuştur. (Salâh Birsel, *Kahveler Kitabı*'nda, Ahmet Rasim yolunda, derinleşmeye, kaynak tahkik etmeye müsaade etmeyen üslûbuyla bunların tarihçesini anlatır). Bir devirde bu kahvehânelerin diğer adının "kırâathâne: okuma salonu" olduğu hatırlanırsa bu fonksiyonları daha iyi belirtilmiş olur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, daha öğrenciliğinin ilk yılından itibâren, birer akademi karakterinde olan bu kahvehâneleri bulmakta gecikmemiştir. Sınıf ve diğer bölüm arkadaşlarıyla beraber bunlardan bir kaçının müdavimi olurlar. Yahya Kemal için yazdığı kitapta bu kahvelerden bazılarını anlatıyor: "... Sultan Ahmet'teki setli kahvelere alıştık. Ara sıra Beyazıt'ta, sonradan Hasan Efendi adında birinin bakkal dükkânı olan ve o zamanlar Dârüttâlim heyetinin haftada bir kere musiki konseri verdiği derince bir kırâathâneye de giderdik. İktisâdî çöküşler ve İstanbul'un bitmez tükenmez imârı, şehri henüz kahvesiz bırakmamıştı ve

genç edebiyatçılar da bira ile sandviç yiyerek konuşmaya alışmamışlardı. Kız arkadaşlarımız bu kahvelerde de beraber bulunamadıkları için bayağı üzülürlerdi. Daha sonraları geceleri de aynı kahvelerde buluştuk." (s. 14).

Beş Şehir'de bu kahveleri ve müdavimlerini biraz daha teferruatla anlatır. Sultan Ahmet'te, tam köşedeki kahveyi önce felsefe öğrencileri keşfetmiş, adını da Hasan Âli koymuştur: Akademi. Tanpınar, Zeki Faik (İzer) ve Elif Naci'yi burada tanımış, bir ramazan gecesi zeybek oynayan, Yahudi taklidi yapan Rıza Tevfik'i de burada seyretmiştir.

Tanpınar, Türbe'deki Şark Kahvesi'ne, Mülkiye öğrencisi Hilmi Ziya ile beraber gittiklerini, orada Yahya Kemal'in masası etrafında toplananlar arasında Süleyman Nazif'i de tanıdığını yazar. Gündüzleri gittikleri yerlerden biri de Divanyolu'ndaki Yıldız Kahvesi'dir.

İkbâl Kıraâthânesi keşfedildikten sonra bütün buralar ikinci plâna düşer. Kapalıçarşı'nın Nuruosmaniye kapısından çıkıp câminin avlusunu da geçince sağ tarafa sapan yol, Vezirhanı caddesidir. Bu sokakta Nuruosmaniye caddesinin kesiştiği köşede 1965'den sonralara kadar canlılığını muhafaza eden büyükçe bir kahve salonu vardır. İşte burası, pek çok edebiyatçının hatıralarında yer alan İkbâl Kıraâthânesi'dir. O tarihten birkaç yıl evvel, askerden yeni terhis olmuş iki kardeş tarafından açıldığı bilinen kıraathâne, bir yandan Edebiyat Fakültesine, Sahhaflar çarşısına, diğer taraftan kitapçı ve matbaa muhiti olan Bâbıâli'ye yakınlığı sebebiyle kısa zamanda bir entelektüel ocağı hâlini almıştır. *Beş Şehir*'de İkbâl'i anlatırken, iki cümlede, bugün tarihe meraklı olanların bile hafızasını şaşırtacak kadar büyük değişmeleri de söylemiş olur: "İkbâl'i evvelâ İçtihat matbaası karşısında, bir vakitler Güzel Sanatlar Akademisi olan binâda bulunan, sonra da Bezm-i Âlem Vâlide Sultan konağına – şimdiki İstanbul Kız Lisesi – taşınan Yüksek Muallim Mektebi talebeleri, bilhassa Hasan Âli Yücel'le Hikmet keşfetmişlerdi. Biz devama başladıktan sonra Yahya Kemal de beğendi."

1921'de *Dergâh* mecmuası çıkmaya başlayınca İkbal Kıraâthanesi'nin talih yıldızı da birden parlar. Kıraâthâne, derginin karargâhı olmuştur. Genç kabiliyetlerden başka, onlardan on, on beş yaş daha büyük ve o yıllarda bile şöhret yapmış Yahya Kemal, Bergsoncu Mustafa Şekip (Tunç), biraz popülist bir yazar da olsa sevilen Osman Cemal (Kaygılı)'in sık sık burada görünmeleri, müritlerin sayısını arttırıyordu. Hattâ o sırada memur olarak çalıştığı Düyûn-ı Umumiye binâsının (şimdiki İstanbul Erkek Lisesi) yakınlığından faydalanarak Ahmet Haşim de öğle araları ve akşam üzerleri uğramaktadır. Bütün titizliğiyle böyle kahvehâne gibi yerlere pek uğramayan, ama Haşim geldiği için ara sıra ziyaret eden Abdülhak Şinasi de. Nihâyet, hepsinden daha yaşlı bir divan şairi bakıyye'si, Farsça muallimi Tahir Nadi (Divrikli). İkbâl, bütün bu çoğu parasız ve bekâr insanların lokantasıdır da. "Beş kuruşa simit, çay, işte öğle yemeklerini öyle geçirebiliyorduk." (Mustafa Nihat Özön'le Konuşma *Ulusal Kültür*, nr. 4).

Dergâh'ın çıkarılmasına da burada karar verilmiştir. Derginin mâli patronu Mustafa Nihat "Edebiyata, şiire, hikâyeye düşkün birkaç kişi bir araya geldi mi, "Haydi bir dergi çıkaralım" derler. Bizimki de aşağı yukarı öyle oldu" der. Dergi çıkarma fikrini önce Halil Vedat (Fıratlı) ortaya atmış. Bir yığın isim listeleri yapılmış. Yahya Kemal'in teklif ettiği *Dergâh* kabul görmüş. Bir ara Zaviye adı üzerinde de durmuşlar. Dergi çıktıktan birkaç sayı sonra İkbâl'e uğrayan Ahmet Haşim bu adı beğenmemiş, 'keşke Haşhâşî (Tanpınar'a göre Haşhaş) koysaydınız' demiş (Her iki ad da, isim babalarını, biri Yahya Kemal'i diğer Haşim'i ne güzel aksettiriyor).

Yukarıda, İkbâl'de toplananlar için müritler, dedim. Şimdi mecmuanın adının *Dergâh* olmasıyla bu isim daha da yerine oturmuştur. Yalnız bu isim bile, 1908-1923 arası insanımızın arayışlarının bir parçası olarak ayrıca üzerinde durmaya değmez mi? (Dergi'nin adı, arayışların menşei, Yahya Kemal'in "İthaf" şiirinin değerlendirilmesiyle ilgili birbirinden çok farklı, dikkate şayan iki ayrı yorum için bk. Beşir Ayvazoğlu, *Eve Dönen Adam*, s. 87-103; Cahit Tanyol, *Türk Edebiyatında Yahya Kemal*, s. 80, 84-86, 93, 182).

Adı ister *Dergâh*, isterse Zaviye olsun, bu kavramın, bir tarafıyla eski geleneğimize, ruh hayatımız içinde bir yere bağlandığı muhakkaktır. Fakat İkbâl'de ve *Dergâh* dergisi etrafında toplanan gençlerin de, hattâ onların üstadlarının da, haydi şimdi kendi terminolojisi ile konuşalım, şeyhlerinin, pîrlerinin de otantik bir dergâh zihniyetiyle pek ilgileri olmadığı muhakkaktır. Bu, eski dergâhın kapandığını, yerinin boş kaldığını, ama muhakkak aynı kaynaktan beslenecek yeni ruh mekteplerine de ihtiyaç olduğunu gösteren bir hamledir. *Dergâh* mecmuasının çıkış yıllarını da içine alan, önceki ve sonraki yıllarda, bu ve benzeri kavramların farklı istikametlerde kullanıldığı mecâzî ifadeler bir hayli yaygındır. Yahya Kemal'in 1919'da yayınlanan "İthaf" şiiri böyle bir arayışın ifadesiydi: "Abâ var, post var, meydanda er yok."

Tanpınar'ın:

İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş

mısraları, Yahya Kemal'in bu çığlığının on dört sene sonraki aksisadasına benziyor. Ancak bir negatif klişe gibi. İlkinde müridini arayan bir şeyh, ikincisinde şeyhsiz olarak mesut bir mürit. İlkinde bir meydan okuma, ikincisinde bir tevekkül.

Dergâh mecmuasında İsmail Hakkı (Baltacıoğlu)'nın "Kerbelâya giden derviş" yazısı, Yakup Kadri'nin "Erenlerin Bağından" diye sürdürdüğü mensur şiirleri, hattâ yine o yıllarda çıkan *Ümid* dergisinde Nazım Hikmet'in "Dergâhın

Kuyusu" şiiri de hep aynı mecazın uzantılarıdır. Galiba bunların en aykırısı, İkbâl ve *Dergâh* cemaatinin talihsiz müridi Hasan Âli'nin, Cumhuriyetin ilk yıllarında (1925) yazacağı "Yeni Hayat" şiiri ve özellikle onun son mısraı olacaktır: "Biz yeni hayatın erenleriyiz."

Yine Yahya Kemal'in "İthaf" şiirine dönelim, çünkü bu arayış hareketlerinin mühim merkezlerinden biridir. Tanpınar yazılarında bu şiirden birkaç defa bahseder, ondan mısralar zikreder. *Dergâh*'ın, klâsik dergâh kavramından daha farklı istikametlere sürüklendiğini göstermek için, onun, Yahya Kemal'in bu şiirinde geçen "Dolaştım hû deyip dergâh dergâh" mısraı üzerine söylediklerine bakalım:

"...dergâh kelimesini kaynaklar diye tercüme edin. Yahya Kemal'in araştırma susuzluğunu, bu araştırmanın mâhiyetini, hattâ tabirimi kabul ederseniz, metodunu bulursunuz. Bizi etrafına toplamak için çıkarttığı *Dergâh* mecmuasının adı da bu manzumenin havasından gelir" *(Yahya Kemal*, s. 23).

Derginin çıkmasıyla, İkbâl Kıraathânesi ve *Dergâh* adı aynîleşmiştir. Vâkıâ kıraathânesi harp malûlü subaylardan, eski devlet ricâlinden, Damat Ferid'in casuslarından satranç, tavla, bilardo oyuncularına, hattâ mandolin çalıp para toplayan üniformalı bir Beyaz Rus subayına kadar (Hüseyin Avni Şanda, "Mütareke Yıllarında Yahya Kemal") değişik insanlar ve gruplar vardır. Kapısının önünde de İngiliz polisi dolaşır. "Fakat Yahya Kemal'in konuşması ve kahkahalarımız kızışınca halka genişler, bütün bir yanı" işgal ederler *(Beş Şehir*, İstanbul XI. Bölüm). İkbâl'de önceleri sağ tarafta mermer bir masa tutan Dergâhçılar, sonraları kıraathânenin yarısını doldururlar. Yahya Kemal konuşurken tavla ve steka sesleri de kesilirmiş. Tanpınar bunları "küçücük fikir mangamızı gerçek değer sandığımız insanlarla çoğaltmağa çalışıyorduk" ("Dostluğa ve Nurullah Ataç'a Dair", *Makaleler)*.

Mustafa Nihad *Dergâh*'ı, Damad Ferid'in yaveri Tarık Mümtaz'ın (Göztepe) çıkardığı, İstanbul hükûmeti taraftarı *Ümid* mecmuasına tepki olarak çıkardıklarını da ilâve eder. (Bu zâtın yakın yıllarda yayınlanan *Vahîdeddin* adlı kitabında *Dergâh* mecmuâsından sitayişle bahseder görünmesine rağmen yazarları hakkında küçümseyici tavır takındığı da hissedilmektedir). Bu demektir ki *Dergâh* Anadolucudur. Bunu, başta Yahya Kemal'inkiler olmak üzere, içindeki yazılardan anlamak zor değildir. 42 sayılık koleksiyonu arasında yer yer işgal kuvvetlerinin sansürüne uğrayarak beyaz kalmış sayfa ve sütunlar da aynı tavrından kaynaklanır. Tanpınar "Bu mecmua, Millî Mücadele devrinin bence en ehemmiyetli vesikasıdır" der.

Ahmet Hamdi'nin *Beş Şehir* ve *Yahya Kemal* kitaplarında, Yaşar Nabi'ye mektubunda, Haşim, Nurullah Ataç, Yahya Kemal ve İsmail Habip üzerine yazılarında, *Dergâh*'la, kadrosuyla, burada tanıdığı insanlarla ilgili epeyce hatıra var-

dır. Haşim'le Ataç'la tanışmaları burada olmuştur. Yahya Kemal'le Haşim arasında dostlukla başlayıp husumet ve kıskançlık krizlerine kadar varan çekememezliklerine burada şahit olmuştur. Aradan uzun yıllar geçtikten sonra da *Dergâh*'ın hafızalardan silinmediğini, birçokları gibi Tanpınar da sık sık tekrar ediyor: "Bir fantezi adamı olan Haşim, Yahya Kemal ile olan bütün ihtilâflarına ve nihâyet dargınlığına rağmen *Dergâh*'a sonuna kadar sadık kaldı. Ölümünden birkaç gün evvel bana gene ondan ve o günlerden bahsediyordu. ("Ahmed Haşim'e Dair", *Makaleler).* İsmail Habip'ten söz açarken de "Evinde yaptığı toplantılara dergâh adını vermişti. Bu şüphesiz Mütâkere senelerindeki *Dergâh* mecmuasının bir hatırası idi. Habip bu dergâhın şeyhi idi" (Dostum İsmail Habip" *Makaleler).*

İkbâl ve *Dergâh* yılları; Tanpınar'ın romanlarına pek aksetmemiş gibidir. Yalnız, yine *Sahnenin Dışındakiler*'e birkaç küçük not, Mütâkere yıllarında Tıbbiye talebesi olan Cemal, "M. nin bir gün kendisini Nuruosmaniye'deki İkbâl'e götürdüğünü, orada Yahya Kemal ve Haşim'i bir arada gördüğünü" anlatır. Aynı romanda Ahmet Haşim'le tanışması sahnesi de şöyle gösteriliyor:

"Bir gün Muhlis Bey, beni Ahmet Haşim'le tanıştırdı. Gül şairinin bir ucu kalkık kaşlarının altından insana çocukça bir neşe ile bakan gözleri, el işaretleri hoşuma gitti. Onun da burnu, Kudret Beyinki gibi marifetli bir burundu ve o da, başka şekilde olmakla beraber sözlerini burnunun hareketleriyle tamamlıyordu. Konuşması ise baştanbaşa sürprizdi." (s. 273).

1950'de tefrika edilen bu romana, 1933'de Haşim'in ölümü üzerine yazdığı makalesinden bâzı küçük intibâların aksettiği görülüyor:

"Nihayet bir gün arkadaşlardan biri Haşim'in öğle yemeğinden sonra İkbâl'e geleceğini haber verdi. Ben gittiğim zaman onu her vakitki köşemizde, önünde bir nargile, kaşlarını kaldıra kaldıra konuşur buldum. ... Konuşurken mübalâğalı ve muttarit el hareketleri yapıyor, fakat cümlelerini ağzından ziyade âdetâ yüzünün müteharrik çizgileri ve gözlerinin bakışı tamamlıyordu... Çok çocukça olan mizacı ekseriya bu dikkati aldatıyordu... Söze ilk önce lâalettayin ve hattâ biraz güçlükle girer, karşısındakinin alâkasına göre canlanırdı. Eğer bu alâka tam ise ve bu insanlar sevdikleri ise bir iki sun'i sıçrayıştan sonra mucize başlardı. İçinde en bâkir imajların şimşekler gibi birbirleriyle çarpıştığı, eşyanın sonsuz bir değişmeye maruz kaldığı bu hüküm renk, hava tezatlarıyla dolu konuşma bir rüyaya o kadar yakın ve alelâde sözden o kadar ayrı idi ki, bazı dostlarının bütün gayretine rağmen Ahmet Haşim'in sözlerinin nakledilebileceğine kani değilim." ("Ahmet Haşim'e Ait Hatıralar", *Makaleler).*

Dergâh'ı bu kadar seven Tanpınar'ın bu dergideki çalışmalarının pek de fazla olmadığını söylemek şaşırtıcı olacaktır. Gerek Yaşar Nabi'ye, gerekse Antalyalı Genç Kız'a yazdığı mektuplarında o yıllarda sadece bir "şiir dili"nin peşinde ol-

duğunu söyler. Filhakika burada Tanpınar, *Dergâh*'ta şeyhinin (veya şeyhlerinin) her hareketini, her sözünü takip eden, bunlar arasından kendi geleceği için bir seçim yapmaya çalışan yumuşak başlı, itaatli bir mürittir. "Gençlerin *Dergâh*'ta büyük bir hissesi olmadı. Biz orada sadece kanat çırpıyorduk. Asıl bizden büyükler, Yakup, Haşim, Mustafa Şekip ve bilhassa Yahya Kemal, mecmuanın havasını yapıyorlar ve kalacak eserleri veriyorlardı." (Yaşar Nabi'ye Mektup, Aralık 1951).

Bu yüzden, her şeyden önce nesir yazmamaya, hiç olmazsa şu devre için kararlıdır. Mösyö Jourdain'in sâfiyâne düşüncesinde olduğu gibi, nesir günlük hayatımızın dili olduğundan, onda sanata ulaşmanın zor olduğu korkusunu taşımaktadır:

"Ben bu mecmuaya hiç nesir yazmadım. İlk hamleyi daima yenmeğe alışıktım. Kendimi hazırlıksız bulur, vazgeçerdim. Bence nesir, şiirden güçtür. Çünkü her an elimizde olan şeydir, aldanabiliriz." (Aynı mektup).

Nesir yazmamıştır ama, yazdığı şiirlerin sayısı da fazla değildir. 42 sayı devam eden *Dergâh*'ta, Tanpınar'ın şiirleri sadece 11 adettir: Sonbahar, Madalyon, Hicret, Annem için, Isfahan, Kerem'e, Odalarda Akşam, Beyaz Taş, Kalbim, Bir Yolcuya, Senenin Son Gecesi. Bunların hiç birini de, sağlığında topladığı *Şiirler* kitabına almamıştır. Halbuki hocası Yahya Kemâl bunlardan Isfahan hakkında bazı diğer şiirlerle beraber "nadir söylenebilir şiirlerdir" diye iltifatta da bulunmuştur (Isfahan'ın çıkış tarihi 20 Ocak 1922; Yahya Kemal'in yazısı: Vezinler 1, *Dergâh* mec. 5 Şubat 1922). Hatta derginin kuruluşunun ilk yıldönümü vesilesiyle yazdığı bir yazıda "Ahmet Hamdi ise fazla içli görünen ve melûl zemzemelerin sırrını bilen bir gençtir" demiştir. ("Dergâh mecmuası", *İkdam*, 8 Nisan 1922; Aynı yazı *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele ve Gazi Mustafa Kemal*, s. 828-831). Aradan yıllar geçtikten sonra Tanpınar'ın bu şiirler hakkındaki kanaati ise şöyledir:

"*Dergâh*'ta birkaç manzume neşrettim. Bunları neşretmemiş olmayı şimdi çok isterdim. Hattâ o zaman da içimde bir hatâ işlediğim hissi vardı. Fakat bir kere kendime karşı zayıf davranmıştım. Adımın tanınmasını istiyordum. Ondan sonra devam ettim ve hemen hemen her müsveddemi neşrettim. Herkes beni bir fildişi kulede yaşıyorum zanneder. Heyhat! Görüyorsunuz ki, camdan bir evde oturmuşum. Hayatımın en mühim hâdiseleri birbiri ardınca kendi şairlerimi bulmam olmuştur, diyebilirim." (Aynı mektup).

"Biz orada sâdece kanat çırpardık."

(*Dergâh*, sayı 26, Mayıs 1992, s. 8-9; sayı 27,
Haziran 1992, s. 8-9; sayı 29, Ağustos 1992, s. 8-9).

AHMET HAMDİ TANPINAR ve TÜRK MODERNİZMİ

*Orhan Pamuk**

Konumuz Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk modernizmi. Modernizmi bir kıstas alarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserinin bazı temel özelliklerini irdelemeğe çalışacağım. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bana öğrettiklerinin, Türk edebiyatı ve romanı içindeki çarpıcı ve özgün yerinin ne olduğunu anlat deselerdi sözü "modernizm"e getirmezdim ben. Modernizm, Tanpınar'ın eserinin ruhuna girebilmemiz için elverişli bir anahtar değil. Konuşmamın ana fikri de aslında bu. Ama burada Türk modernizmi hakkında konuşuyoruz ve bu kavramı son elli yılın Türk edebiyatının özellikle yenilikçi yanlarını anlamak için kullanıyorum. Bana kalırsa "modernizm" kavramı açmamız gereken kapıyı açabilecek iyi bir anahtar değil. Gene de bir anahtar ve şu ara çok sık başvurulan bir kavram; onunla istediğimiz kapıyı açamasak bile en azından neden bu kavramın yeterli olmadığını konuşurken pek çok şeyi irdeleyebiliriz.

Önce biraz kavramları berraklaştırmam gerek. Sık sık "modern" ya da "modernizm" gibi kavramlarla anlatılmak istenen yakın bir şekilde ilişkilendirilen iki durum var. Bunları önce birbirinden ayıracağım sonra da bu kavramları.

Yaşadığımız çağ kendi anlamını arar, kendini geçmişine bakarak irdeler ve tarif ederken bilimde ve sanatlarda oluşan bazı yenilikleri tayin edici özellikler olarak gördü. Bu özellikleri, bu yenilikleri bizim yeni bir çağa, döneme -her ne derseniz deyin- girdiğimizin işaretleri ve belirtileri olarak anlamak istedi. Geçmişten bilim, teknoloji ve sanatlar aracılığıyla şu veya bu şekilde kopmuştuk. Bu kopuşun, yeniliklerin tümünün daha çok olumlu bir şekilde karşılanan bir ışıl-

---

* Yazarın 1994'te BİLAR'da "Modernizm ve Edebiyat" başlığı altında düzenlenen seminerde yaptığı konuşmanın kendisi tarafından yazılaştırılmış şeklidir. *(Defter)*

tısı, vaat ettiği bir heyecan vardı. Yaşadığımız bugün ya da yakın zamanla ilişkilendirilen bu heyecanın ve yeniliğin kaynağına Latinceden Fransızca aracılığıyla dünyaya yayılan bir kelimeyle "modern" dendi.

Bu bağlamda kelimenin en geniş anlamıyla son yüzyılların ürünü ve insan yapısı her şeyin modern olduğu söylenebilir. Benim şimdi konuştuğum bu mikrofon, üzerimdeki kıyafet, sizin burada bir edebiyat toplantısı için toplanmış olmanız, odamızın kapısı; penceresi, şu çakmak, bu gözlüğüm; aşağı yukarı her şey bu anlamda "modern"dir. Bütün bu şeylerin, kurumların ve bunların uzantısı bir dilin kendi aralarında oluşturduğu duruma da "modernlik" diyoruz. Hepimiz şu veya bu şekilde modernliğin bir parçasıyız.

Ama bu bizlerin birer modernist olduğumuz anlamına gelmez. Kelimenin yaygın kullanışıyla böyle olabilmemiz için modern olan şeylere, modern yöntemlere, yollara özel bir sevgimiz, olumlu bir yaklaşımımız, modern olanı tutarlı bir şekilde benimsememiz gerekir.

Edebiyatta modernizmden ise, bu sözünü ettiğim kavramların işaret ettiğinden bambaşka bir şeyi, sınırlı bir edebi akımı anlıyorum. 20. yüzyılın başlarında yaygınlaşan, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra belirginleşen bazı edebi yöntemlerin, yolların, duyarlıkların târif ettiği özel bir edebiyat anlayışı: Edebiyatta modernizm deyince aklıma ilk gelen adlar: Joyce, Rilke, Woolf, Kafka, Faulkner, Proust, T. S. Eliot, Valéry, Beckett.

Bana kalırsa bizde gerçek anlamıyla bir modernizm olmadı. Biz genel olarak "modern" kelimesini "babadan kalma olmayan", "geleneksel olmayan" anlamında kullandık. Kimi zaman "Batılı" anlamında da kullanılmıştır. "Çok modern adam; karısının başkasıyla dans etmesine izin veriyor" derlerdi eskiden. Bu kullanım günlük hayattan ta edebiyata kadar sızmıştır. Yeni, ilginç temalar, konular, yöntemler zaman zaman edebiyat eserlerinde ele alındığında eserin modern olduğu söyleniverir: Belki bu büyük bir yanlışlık değil. Ama modernizm bambaşka bir şey.

Edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana bir karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun 'ruhundan, cemaat havasından uzaklaşmayı anlıyorum. Modernist edebiyat geleneksel edebiyatın en güçlü yanı olan "temsiliyet" ilişkisini kopardı. Artık edebiyat gerçekliği temsil etmiyordu, yazı hayatın aynası değildi. Hayata karşı yapılmış bir faaliyet, kendi başına kendi örgüsüyle ayrı bir âlem, yeni bir dünya olmuştu yazı: Modernist yazarlarca üretilen metinler mevcut dünyanın yansıdığı, kurallarının ve sırlarının açıklandığı yerler değildiler. Modernist edebi faaliyet; hayatın kendisini olduğu gibi yakalamak için yapılan bir yazı faaliyeti değil, bizzat kendi başına yapılan ve anlamı kendi içe dönüklüğüyle ortaya çıkan bir iştir.

Tabii bu, bizde yaygın olan deyişin işaret ettiği anlamda modernistlerin "hayattan kopuk" olduğu anlamına gelmez. Joyce'un *Ulysses*'inin ya da Woolf'un *Mrs. Daloway*'inin ne kadar hayat-ı hakikiye sahneleriyle dolu olduğunu, bu romanlarda Dublin'in ve Londra'nın renklerinin, harflerinin, kokusunun olanca gücüyle nasıl hissedildiğini görmek için sayfalarına şöyle bir göz atarak okumak bile yeter. Edebiyat eserinin yaratıcısıyla yararlandığı hayat arasındaki ilişkinin yakınlığı ve doğrudanlığı baştan bir kenara itilebilecek kadar anlamsız bir ölçü değildir. Ama bu ilişki, bizdeki gibi okuma alışkanlığının gelişmediği, okumanı bir mantık yürütmek ya da bir anlam bulmak çabasından çok bir aynaya ya da dürbüne bakıp hayatın göstermediklerini, hayatın alışkanlıkları içerisinde görüvermek olarak anlaşıldığı kültürel çevrelerde çoğu zaman bambaşka bir yoruma, tepkiye yol açar. Zor, karmaşık, iç örgüsü zengin, gücünü dokusundan alan metinleri "hayattan kopuk" sanmak.

Edebi modernizmin bizde ilk algılanış şekli buysa -bu yalnızca bize özgü değil, bizim okuma ve düşünme alışkanlıklarımızı taşıyan başka yerlerde, sözgelimi eski Sovyetler Birliği'nde ya da Mısır'da da, görülebilir- diğer bir başka yaygın anlayış da modernist metinlerin arkalarında yatan yöntemlere, tekniklere gereğinden fazla önem vermektir.

Modernist romanın sıkça kullandığı teknikleri, yöntemleri, anlatma usullerini şöyle bir hatırlayalım: Bilinç akışı ya da bilinçlilik akışı denen şey, kökü ta Dada'ya kadar giden kolaj ve yan yana getirme yöntemleri, uzun cümleler, bunlara bağlı olarak anlatıcı denen merkezin dağılması ve çeşitlenmesi ve gene bunlara bağlı olarak hatırlayan bilincin çözülmesi ya da anlatı zamanının bildiğimiz doğrusal zaman akışından sapıp bir ileri bir geri giden sıçramalara başvurması... Her biri gerçek anlamda birer "buluş"; birer entelektüel yaratıcılık örneği olan bu yeniliklere başvuran, onları geliştiren modernist yazarlar bunu yaparken yaşadıkları çağın ruhuna da gönderme yapıyorlar, yöntemlerinin arkasında Freud'un, Bergson'un, Einstein'ın görüşlerinin bulunduğunu ima ediyorlardı. Yeni, parlak, hiç denenmemiş anlatım yolları geliştiren edebiyatçılar meşruiyet arayışı içersinde bu tür desteklere, bilimin, felsefenin popülerleşmiş bir yorumunun desteğine sık sık başvururlar.

Türkiye'ninkine benzer kenar ülkelerde Batı etkisi altında sürdürülmeye çalışılan edebiyat hayatında, bir tür merkezi otoritelerin kişilikleri ve efsaneleriyle desteklenen edebi yöntemlerin algılanışı bir çeşit büyülenme, bir çeşit saygı duymanın ciddiyeti içinde olur. Metinlerden zevk almak yerine onların otoriteleriyle büyüleniriz daha çok. Bu da demin sözünü ettiğim edebi buluş ve yöntemlerin çocuksu, oyuncu, alaycı yönünü ıskalamamıza, onları, hayata karşı yapılmış bir iş olarak görmektense, hayatı daha iyi taklit ve kopya etmek için geliştirilmiş birer teknik olarak algılamamıza yol açar. Tanpınar'ın *Ulysses*'den il-

hamla yazdığı *Aydaki Kadın* romanı buna iyi örnektir. Bu roman yarım kaldığı için yargımda biraz iskonto yapmam da tabii, gerekir.

Modernist yazarların, romancıların öne çıkarmak istediğim yanı eserlerinin içsel örgülerinin zenginliği ve sıklığıdır. Bu örgü, bu yoğunluk, kitabın dünyaya değil de kendi unsurlarına sürekli göndermeler yapması öyle temel bir özelliktir ki, bu romanları kolayca diğerlerinden ayırmamıza yol açar. Burada, daha derindeki edebi buluş yeni bir tutumun keşfidir. "Yazıyı, onun içsel zenginlik imkânlarını ve bunun önümde açtığı yaratıcılık ufuklarını o kadar seviyorum ki," der gibidir modernist romancımız, "hayata doğrudan gönderme yapmaya gönlüm razı olmuyor."

Modernist romancılar romanlarının merkezini ve bütünlüğünü bir sis perdesi arkasına gizlemişlerdir. Bu metinlerde okuyucu bütünlüğe ancak rastlantısal görünümlü parçaların kendi aralarında tutturdukları bir fısıltıyla, bir tür ilişkiyle, demin sözünü ettiğim karmaşık örgüler ağının niteliği hakkında düşünerek varabilir. Dünyanın bütünlüğü ve anlamı ve bu anlamın bilinci modernist romanın içinde değildir. *Ulysses*'i okuruz ya da *Şato*'yu okuruz, ama dünyanın ne olduğunu, nasıl bir yer olduğunu bu kitaplar bize doğrudan söylemezler. Biz kitabı kaparız, sonra sezgiyle bu bilgiye varmaya çalışırız. Modernist metinlerin tepki duyduğu romanda ise, sözgelimi Zola bize aslında çok da fazla arkaya gizlenmeden kulağımıza babaca bir şefkatle, gerçeğin ne olduğunu hafif hafif gösterir. Bizim çok fazla sezmemize, düşünmemize gerek yoktur. Zola'nın metni bir babanın elimizden tutarak bize "Bak şu binaya ve düşün," demesine benzer. O binanın anlamını belki apaçık söylemez, ama sezdirir. Joyce'un metni ise bizi, o binanın duvarına çarptırır. Metin uzaktan gülümseyerek bakar ve karşısında yapayalnız kalırız.

Bu söylediğim özelliklerden dolayı modernist romancıların belirli bir tutumu, bir tavrı, edebiyat içersinde belirli bir stratejiyi benimsedikleri görülür. Modernistler hayatı temsil eden bir metin yaratmak istemeyerek, hayatın bütünlüğünü yansıtmayı reddederek aslında hayata karşı bir tutum içine girdiler. Cemaate karşı, topluma karşı bir şey yaptılar. Aralarında geliştirdikleri ahlâk, metnin çetrefilliğine, kapalılığına, sırlarını kolay ele veren bir metin üretmemeye, dünyanın ne olduğunu, dünyanın niteliklerinin ne olduğunu -bir ölçüde- bilmiyormuş gibi yapmaya, bir ölçüde dünyanın karmaşası karşısında büyülenmiş, şaşkınlığa uğramış gibi yapmaya dayanır. Ama öte yandan, kuvvetli bir iradeyle dünyayı bir köşesinden yakalayarak oradan sezgisel bir şiire, bir bütüne varma niyeti göstererek, modernistler, kendilerinden önceki düz yazı yazarlarına göre daha derin bir biçim çabası gösterirler.

Bu birazcık Alman ve İngiliz romantiklerinden öğrenilmiş bir davranıştır: Yani sanatın topluma hizmet eden, toplumu besleyen, topluma bir şeyler sunan,

öğreten bir eğitim aracı olmadığını söylerler. Sanatlarının topluma karşı bir direnme aracı, insanın içinde olduğu varsayılan kimi duyguların, sezgilerin kuvvetli bir şekilde bir iradeyle dışavurum aracı, hatta bir varoluş tarzı, özel, ayrıcalıklı, sezgiyle donatılmış bir zengin içsel dünya, gelişmiş bir yaşama tarzı olduğu düşüncesini bize yayarlar.

Bugün popülerize edilen ve büyütülen; efsaneleri yaratılan aslında modernizmin ürünü ama artık modernizmden de kopmuş olan "yüce", "kendini feda eden sanatçı" kavramı meşruiyetini önce romantiklerden almıştır. Romantikler birazcık sakat, birazcık küçümsenen, toplumda marjinal kalmış yaratıcılardı. Modernistler ise, romantiklerden aldıkları, kendini yakan, topluma karşı çıkan, topluma hizmet vermeyen, uyuşturucularla, alkolle ilişkisi yine bu tutumdan kaynaklanan, kendini yakmayı seven sanatçı imgesini önce 20. yüzyılın ilk çeyreğinde tekrar ortaya çıkardılar, gündeme getirdiler, dayattılar. 1950'lerden itibaren dünyadaki akademik patlamayla, akademizmin özellikle de Amerika'da güçlenmesinden sonra modernizm 20. yüzyılın temel edebi taşlarından biri, kabul edilen bir şey oldu. Artık edebiyatın temel kurallarından biriydi modernizm; edebiyat müzesinin ayrılmaz parçası haline geldi. Modernistlere, romantiklere yapıldığı gibi burun da kıvrılmadı. Modernistler bugün 20. yüzyıl edebiyatının en çok meşruiyet kazanmış, en saygı gören temel taşlarıdırlar. Hepimiz biliyoruz, dünyada yalnızca Anglosakson ülkelerde değil, Joyce'un kitapları, Kafka'nın kitapları yalnız bütün üniversitelerde değil, liselerde de okutuluyor. Bu bağlamda, bugün modernizmin aslında yalnızca kurulu edebiyat ideolojisinin değil, kurulu ideolojik dünyanın da bir parçası olduğu söylenebilir. Modernizm bu bağlamda, tarihin içine girmiş, tarihi yapmış, kendi anıtlarını üretmiş, müzelerini kurmuş ve artık kafamızdaki dünya resminin, o ideolojik yanılsamanın bir parçasıdır, çoğu zaman da kendisidir.

Bu metinleri okumuş olanlar aslında ne anlattığımı daha iyi anlayacaklardır. Bu kitapların keşke hepsi Türkçe'ye çevrilmiş olsaydı, hepimiz hepsini okumuş olsaydık. Ne yazık ki çevrilmedi. *Ulysses* daha Türkçe'ye kim bilir ne zaman çevrilecek? Thomas Mann'dan biraz bir şeyler çevrildi, Virginia Wolff'tan biraz çevrildi. Proust hâlâ az biliniyor.

Şimdi Tanpınar'ın ne kadar modernist olduğuna, yazdıklarının ne ölçüde modernist metinler olduğuna bakacağım. Ne kadar modernist tutuma, ahlâka girdiğini, Tanpınar'ın ne yaptığını kabaca göstermeye çalışacağım. Benim böyle durumlarda sevdiğim şey, yazarı temsil eden bir metin parçacığı bulup çıkarmak. Onu okuyacağım şimdi ve ondan sonra bu tartışmalar bağlamında bir şeyler göstermeye çalışacağım. Hepiniz biliyorsunuz, Tanpınar'ın en güzel romanlarından biri *Huzur*'dur. Roman bir aşk romanıdır, İstanbul'da geçer... bunları söylemeye gerek yok. Size *Huzur*'dan iki parça okuyacağım önce. Birincisi, Tercüman, 1001 Temel Eser baskısında 258. sayfa. *Huzur*'un sonlarına doğru bir yer.

Bir paragraf okuyorum, tadını çıkarmaya çalışın. "Sade burada değil, belki dünyanın dört köşesinde her lamba ışığı altında.."; tadını çıkarmaya çalışın dedim, yani ben kötü okurum da ondan:

"Sade burada değil, belki dünyanın dört köşesinde her lamba ışığı altında buna benzer şeyler olurdu. Ademoğlu sakardı, bu yüzden hakikaten talihsiz oluyordu. En iyi arzulardan bile bir yığın manasız üzüntü doğardı. Üzüntüler, küçük üzüntüler... İçini çekti. "Suad bu gece bir şeyler yapacak. Sade bunu düşünmem bir krizi hazırlamaktır. Politika böyle değil mi sanki? Korku ve müdafaa gayreti, onun karşılığı... tıpkı musikide olduğu gibi... ve en sonunda bir altın fırtına gibi muhteşem final..." Birdenbire alaturka musikinin içinde uyandırdığı ruh halinden düşüncesinin garp musikisine geçmesine kendisi de şaşırdı. "Ne kadar garip.. İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim! Acaba hepimiz böyle miyiz?."

Belki de Tanpınar bu paragrafı yazarken şöyle düşünmüştür: "İşte romanın tematik bir özeti oldu." Romanlarda olur, bir metni yazarken romancı aşağı yukarı romanını oluşturan esas unsurların öyle kendiliğinden, kendisi dillendirmeden, bir anda bir kahramanın bir sözüne, bir düşüncesine takılabildiğini, yani romanın tematik özüne ilişkin, romanı oluşturan temel temaların çatışmasına ilişkin kelimelerin kendiliğinden döküldüğünü hisseder. Burada önemli olan, Tanpınar'ın kendi anlatısının dışına çıkıp bu durumun bilincinde olması.

Şimdi kitabın daha başlarından bir yerden, daha uzunca bir parça okuyacağım ve sonra o parçaya tekrar dönerek bazı cümleleri, Tanpınar'ın ne yaptığını anlatmaya çalışacağım.

"Onun için ara sıra kendisine sorardı: "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" Bazan çılgınlıklarını ve saadetlerini eski musikinin getirdiği coşkunluğa yorar, "bu eski sihirbazlar bizi ellerinde oynatıyorlar..." diye düşünür ve Nuran'ı onlardan ayrı düşünmeğe; yalnız kendi başına ve kendi güzellikleri içinde aramağa çalışırdı. Fakat halita onun zannettiği kadar sathî olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişiyle kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı, âdeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulamazdı. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu. Eski musikiye gelince, o kadar sıkı nizamlar içinde kıvranan, fırtına ve gül yağmurlarını boşaltan diyonizyak cümbüşüyle, insana telkin ettiği bütün ömrünce tek düşüncenin, tek ihtirasın avı ve nezri olmak, onun ocağında yanıp kül olduktan sonra, tekrar yanıp tekrar kül olmak için dirilmek fikri ve birbirlerini çok eski ve âdeta unutulmuş güzelliklerin için-

den arayıp bulmak zevkiyle bu hazır ve türlü ihtimali karşılayacak derecede zengin hayat çerçevesini doldurmağa teşvik ediyor, bunu yapabilmenin yolunu gösteriyor, onu yaşamaya içten onları hazırlıyordu.

Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden, yahut bu hayranlık duygusunda tüketen sanatlardan değildir. Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle beraber yaşamaktan hoşlanıyorlardı.

Böylece Nuran, Mümtaz için, benliğine sımsıkı bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fâni varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahlûk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş nizamlarını buluyordu. Onun yanıbaşında bulunması, onu kucaklaması, sevmesi; genç kadının varlığını aşan kudret haline gelmişti.

İşte bu gece dönüşlerinde Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi.

Mümtaz, Nuran'ın aşkiyle bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi. İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evliyalarıyla halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o gür, hasretle arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyacıyla dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa ağızlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyorlardı."

Tipik bir Ahmet Hamdi Tanpınar sayfası okudum size. İstanbul kültürünü merkez alan, Anadolu'ya İstanbul'dan bakan, çok renkli Türk-Osmanlı kültürünü ve musikisini tadını çıkara çıkara tanımış Ahmet Hamdi Tanpınar'ın pek çok aşk sahnesinde yaptığı gibi, aşklar ile sanatı hafifçe, ustaca yer değiştirerek, belirli bir atmosfer yarattığı bir sayfayı okudum.

Cümlelerin çok fazla olmasa da karmaşıklığı, artık hafif hafif kalıplaşmış hale gelen Ahmet Hamdi Tanpınar cümle konstrüksiyonları, kuruluşları ve mazmunlaşmış olan Ahmet Hamdi Tanpınar kelimeleri. Bunlar bir mantığa boyun eğen, akılcı ve bir anlama doğrudan işaret eden cümleler olmaktan çok, kendilerini oluşturan bazı özel kelimelerin ve yapıcıkların kendi aralarında -tıpkı bir resimde renk lekelerinin olacağı gibi- oluşturduğu istif ilişkileri yüzünden bizi

etkiler. Tanpınar'ın cümlelerine hâkimiyeti burada kuvvetli değildir; fakat cümleleri oluşturan unsurların, kelimelerin, Tanpınar mazmunlarının yan yana gelişi ve bunların sıralanışı. Osmanlı resminde olacağı gibi - istifi önemli.

Yeniden başa dönerek bu cümleleri okuyarak ilerleyeceğim. Tanpınar'ın ne yaptığını, tutumunun ne olduğunu göstermeye çalışacağım. Ama ilk okuduğum uzun paragrafı atlıyorum.

"Onun için ara sıra kendisine sorardı: Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?"

Bu, temel bir Ahmet Hamdi Tanpınar yer değiştirmesidir. İki kişi birbirini sever, sonra aşk ile kültür yer değiştirir. Ahmet Hamdi Tanpınar'da Osmanlı kültürünün huşu ile yapılan bir müze gezintisinde tek tek görülüp, tanınıp sevilecek olan unsurları, aşk ile hafifçe yer değiştirirler. Böylelikle kahramanlar yalnızca birbirleri tarafından büyülenmezler, gezdikleri Boğaziçi, Osmanlı musikisi, evlerde gördükleri eski eşyalarla da büyülenirler. Anlatıcı ve okur aşkın etrafını bir hâle gibi saran bu nesnelerin, -ironik bir şekilde söylersem- bu kültürel gezinin unsurlarıyla çevrilir. Böylelikle aşk, kafamızda bir şekilde yerini eski kültürün ayrıntılarına ve kaybolan bu kültürün giderken yerine gelenler karşısındaki akıl karışıklığına bırakır. Aşk böylece bir kültürel yer değiştirmenin esrarına, kültürel yer değiştirmenin şaşkınlığına bulanır. Böylelikle de kahramanlar arasındaki gerilim yeni bir boyut kazanmış olur. Bu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın en büyük numarasıdır.

Şimdi bu ilk paragraftan sonra şuna bakalım. Metinde kim konuşuyor, ne konuşuyor, bize ne gösteriyor, hangi otoriteyle konuşuyor? Bize bir şeyler gösterirken aslında neyi ima ediyor? İlk uzun paragrafta Tanpınar aşk ve kültüre yer değiştirtti. Dediğim gibi, cümlelere mantıkla hükmetmesi önemli değildi. İstif ettiği imgeler önemliydi. Şimdiki, bütün bu fikirleri söyledikten sonra ekliyor: "Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan değildir..."

Şimdi şu soruyla karşılaşıyoruz: Burada kim konuşuyor? Hemen diyebiliriz ki, burada anlatıcı konuşuyor, çünkü bu üçüncü tekil şahısla anlatılan bir romandır. Yazar konuşuyor. Ama yazar da Ahmet Mithat Efendi gibi konuşmuyor. Yani okuyucuya, "durun şimdi size bilgi vereyim," deyip musikimiz hakkında deneme yazmıyor. Çünkü yazarın, anlatıcının bilinci, temel kahramanı Avrupalılar'ın protagonist diyeceği Mümtaz'a çok yakındır. Biz şundan emin değiliz: Mümtaz mı böyle düşünüyor, yoksa Ahmet Hamdi Tanpınar mı böyle düşünüyor? Hayır; ikisi arasında bir yerden dile getiriyor düşüncesini Tanpınar'ın anlatıcısı. Diyor ki, "Kaldı ki eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan değildir." Eğer bu yalnızca Mümtaz'ın düşüncesi olsaydı -burda Ahmet Hamdi Tanpınar olaya birazcık Ahmet Mithat gibi

müdahale ediyor- şöyle yazardı: Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusunu tüketen sanatlardan *değildi*. Biz o zaman burada Mümtaz'ın düşündüğü sonucunu çıkaracaktık. Çünkü üçüncü tekil şahısla anlatan yazar, kahramanının düşüncesini di'li geçmiş zamana çevirip söylemiş, onun böyle düşündüğünü ima etmiş olacaktı.

Devam edelim: "Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle beraber yaşamaktan hoşlanıyorlardı."

Biz kim? Burada temel soru, bu "biz"in kim olduğu. Ahmet Hamdi Tanpınar anlatıya müdahale ediyor. Yani, anlatı temel kahramanın bilincini izlemeyi bırakıyor, Ahmet Hamdi Tanpınar kahramanıyla kendisini ayırarak bir "biz"den bahsediyor. Yani anlatıcı olarak Tanpınar'ın kendisi daha da ortaya çıkıyor. Üstelik bunu; Joyce'ın *Ulysses*'inin bir bölümünde 18. yüzyıl İngiliz yazarlarının parodisini yaparken yazdığı gibi yapmıyor. Burada Tanpınar, konusunun heyecanıyla bir "biz"den söz ediyor. Burada şöyle diyebilirdi: "Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalırlar ve onu *halkla* beraber yaşamaktan hoşlanırlardı." Ama "bizimle" diyerek, Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlarında sürekli olarak yaptığı gibi hiç de rastlantısal olmayan bir kavramı araya sokuvermiş oluyor.

Şimdi biraz ona girmeye çalışacağım. Ahmet Hamdi Tanpınar bir cemaat insanıdır, bir romancı olarak içinde yaşadığı cemaatin sorumluluğunu bütünüyle ruhunda hisseden biridir. Sezgisel olarak o cemaatle öyle bir şekilde özdeşleşir ki, roman yazarken bile, son derece iyi bildiği 19. yüzyıl tarzı bir roman yazarken bile -öyle yapıp yapmadığından bahsetmiyoruz şimdi- Stendhal'ın bile yapmayacağı bir şekilde kahramanıyla okuyucusu arasına girer. Üstelik bir noktada kendisi, Tanpınar olarak bütünüyle oradadır. Hiçbir edebi ironinin olmadığı sorumlu bir cemaat yazarının ciddiyetiyle. Bir biz'den, hiç tarifi yapılmamış ama belki de romanlarının bütün hayatı boyunca özelliklerini aradığı bir biz'den kendiliğinden bahsedivermesinin önemi budur.

Devam ediyorum: "Böylece Nuran, Mümtaz için, belleğine sımsıkı bağlanan bu iki yardımcının sayesinde bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fani varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı bir mahlûk, zamanı kendi nefsinde ve güzelliğinde yenmiş nizamlarını buluyordu."

Şimdi bir başka temel noktaya geldik. Âşık kahraman, kadına bakıyor, onda Boğaz'ın, eski kültürün güzelliklerini görüyor. Yine durumu özetleyen, anlatıcının dediği gibi, "onda sanatının", yani bu, eski, kaybolan bütün geleneksel sanatların ve kendi "iç âleminin nizamlarını buluyordu". Burada benim dikkatimi çeken, size de parmağımla işaret etmeye çalıştığım şey, bir iç âleminin ve bir kendi sanatının düzenlerinden; nizamlarından, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ken-

dini şu anda, anlatımın şu noktasında, bilinçle geriye çeken anlatıcının iç âleminin ve anlatım nizamlarından söz etmesidir. Buna şunun için dikkatinizi çekmeye çalışıyorum: Burada sanatın ve kahramanlarının içsel dünyasının karmaşıklığından söz etmiyor Ahmet Hamdi Tanpınar, bir modernist romancının yapacağı gibi. Bu karmaşıklığı *gösteren* bir metin de üretmiyor. Bilakis, bir 19. yüzyıl yazarı gibi, hatta tumturaklı bir Goethe gibi sürekli bazı nizamlar bulmaya, nizamlar arasında bir ahenk bulmaya çalışıyor. Dünyanın karmaşasını estetize ederek ona bir düzen, bir nizam bulma alışkanlığı -neredeyse refleksi- var. Üstelik bunu kavramlarla yapıyor.

Devam ediyorum: "İşte bu gece dönüşlerinde Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi." Şimdi gene burada kadının, kahramanın hayalinde aldığı bu masalsı ya da neredeyse dinsel özelliği, dinsel çağrışımları Ahmet Hamdi Tanpınar bize kendi metniyle göstermiyor: O bize bunun böyle olduğunu yalnızca söylüyor. Mümtaz'ın kafasında Nuran'ın dinsel ve masalsı bir ışığa bulandığını, bir hâle kazandığını söylüyor bize; James Joyce gibi modernist bir yazar ise böyle bir durumda bu masalsı niteliğe koşut düşecek, ama onu temsil etmeyen, onu yansıtmayan karmakarışık bir doku oluştururdu. O sayfaları okuyup kitabımızı kapadığımızda Mümtaz'ın kafasında sevgilisinin aldığı özelliğe koşut bir şeyler okuduğumuzu, yazarın bunu bize parmağıyla göstermediğini, ama bundan yola çıkarak bir doku oluşturduğunu hissederdik. Eğer sabırlı bir okursak, iyi bir okursak, yazarın; âşık olunan kadının çehresinde beliren masalsı ve dini niteliklerle ilişkili bir doku oluşturduğunu, yazarın amacının bu olduğunu düşünürdük. Ama yazarın bunu -biraz abartarak söyleyeceğim- kör kör parmağım gözüne söylemediğini düşünürdük. "Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesine aldığı bu masal ve din çehresiydi." Modernist bir metinde biz Mümtaz'ı o kadar çıldırtan şeyi görürdük. Buradaysa Ahmet Hamdi Tanpınar onun ne olduğunu yalnızca söylüyor. Temel olarak, Ahmet Hamdi Tanpınar aslında bir modernist olmadığı için, temel olarak bir 19. yüzyıl romancısı olduğu için, âşık ile âşık olunan kadın arasındaki ilişkinin niteliğini elimizden tutup, bize babaca, "bakın, çocuklar, bu böyle, onlar arasındaki aşk ilişkisi böyle," diye söylüyor.

Şimdi okuyacağım cümle için sizi biraz hazırlamak istiyorum. Birazcık Tanpınar'ın bir yazar olarak stratejisinden söz edeyim size. Şimdi aşktan bahsedecek. Şimdi bizi -anlaşılması için abartarak söylüyorum- bir müzeye sokuyor. O müze hakkında, pek çoğumuzdan daha fazla bilgili. O müzede gezerken onun bilgisine, takındığı tutuma, yani onun geçmiş kültürden gelen nesnelere; sanat objelerine gösterdiği saygılı, alçakgönüllü hayranlığa, biz de onunla birlikte ilgi duyuyor; saygı duyuyor ve bu saygıdan büyüleniyoruz. Okuyacağım cümle bu havayı verecek. Böylelikle bizim büyülenmemiz Mümtaz ile Nuran'ın aşkına bulaşacak ve böylelikle o aşk, sıradan bir aşktan daha derin, daha metinsel ve zengin bir hâleye kavuşacak.

"Mümtaz, Nuran'ın aşkiyle bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi [birden tasavvufa geçti, O.P.] gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına [birden son derece milliyetçi bir noktaya geçti, O.P.] bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu."

Şimdi bundan sonraki cümle şu ifadeyle başlıyor:

"Çünkü bize mahsus" - Bu "biz" kim? Türkler, Osmanlılar, İstanbul'da yaşayanlar, bu metnin oluşmasını istediği bir millet, bir kültür; bir çevre; bütün bunlar belli... Bu "biz" sesini duydukça, her duyuşumuzda, "biz" varolmaya başlıyoruz. Bunu Tanpınar yaratıyor. Deminki müzenin tek tek unsurları "biz" - de bir "biz" fikri oluşturuyor. Bu metin o zaman birdenbire yalnızca iki kişi arasındaki bir aşkı anlatmaktan çıkıyor, o aşkı dikizleyen, o aşk hakkında kulaklarına bir şeyler söylenen bizi, bir cemaati tarif ediyor. Ahmet Hamdi Tanpınar da bu cemaatin bütün manevi yükünü taşıyor. Bu cemaatin bir anlamda imamı, yol göstereni. Bütün sorunları için ıstırap çekiyor. Hepimiz için iyi şeyler düşünüyor ama bütün bu tutumu yüzünden, bu babaca öğretmenliği yüzünden hiç de modernist bir yazar değil; modernist bir metin üretmiyor. Bizler için, bizlerin duyarlılığımızın gelişmesi, bizim geçmişimizi tanımamız, onun geçmişe bakarak bir kültürü tarif ederken bizi tarif etmesi, bütün bunlar roman ilerledikçe oluşuyor. Böylelikle biz Nuran'la Mümtaz'ın aşkı için ilerlerken, onların içinde yaşadığı musikiyi, Boğaz'ı, çevreyi tanırken aslında usul usul, ta derinden bir kültür, bir millet, artık ne dersiniz deyin, hayali bir dünya oluşuyor.

Okuyorum: "Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi." (tene en bağlı demek istiyor.)

Şunu söylemek istiyorum: Burada tarif ederken temel taşlarını oluşturduğu bir kültürü çerçeveliyor Ahmet Hamdi Tanpınar. Ama bunu yaparken "biz" diyerek, o kültürün tarif ettiği, bir millete sesleniyor. Sesleníşiyle onu belirliyor. Bu tutumuyla yalnızca bir cemaat adamı değil; adamı olduğu cemaatin ideoloğu da. Topluma karşı, toplumun ya da cemaatin temsil ettiği şeylere öfke duyan, toplumun dışında bir insan, bir "modernist" değil. Topluma duyduğu öfkeden ya da toplumun ona verdiği şeylere karşı duyduğu bir şiddetten, topluma karşı zor, anlaşılması güç bir metin yaratan birisi değil. Toplumla ilişkisi bir öğretmen ve ideolog ilişkisi. Ne yazık ki Ahmet Mithat Efendi gibi, derleyici, toplayıcı, bir çeşit ahlâk ve kültür öğretmeni gibi bu satırlarda Ahmet Hamdi Tanpınar. De-

vam ediyorum: "İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evliyalarıyla halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o gür, hasretle arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyacıyla dolu nağmelerin; Bingöl ve Urfa ağızlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyorlardı." Artık bu lafları kimin söylediği hiç belli değil. Eğer yazar alaycılıkla bir 19. yüzyıl yazarının sesini taklit etmiyorsa. Burada sözü iyice Ahmet Hamdi Tanpınar aldı. Belki bu onun yaratıcılığında düşük bir an diyebilirsiniz. Değil. Tipik bir an. Anlattığı aşkı büyük kültüre bağlamak için artık gazın pedalına son bir gayretle bir kez daha basıyor: Trabzonlular'ı, Rumeliler'i de Mümtaz ile Nuran'ın aşkına, bu aşk aracılığıyla kurmaya çalıştığı kültürel çevreye, bir kültür ve millet görüşüne bağlıyor.

Şimdi bütün bunları anlattıktan sonra, temel olarak söylemek istediğim şu: Eğer demin sözünü ettiğim modernizm tarifi doğruysa, Ahmet Hamdi Tanpınar modernist değil. Bunun Tanpınar'ı anlamak için önemli bir nokta olmadığı da düşünülebilir. Önemli olan onun modernizmden haberdar bir cemaat adamı kimliği. Bu ikilemin sorunları ise onun düzyazılarındaki tutumunu belirlemekte önemli.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bizim için bu kadar değerli, bu kadar istisnai, bu kadar büyük yapan şey, onun bu kadar kültürlü, bu kadar incelmiş, bu kadar duyarlı, bu kadar bilgili olmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Ahmet Mithat'tan ayıran şey ise şu: Ahmet Mithat Efendi toplumun bir çeşit ansiklopedik öğretmeniydi. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ise hassasiyetin, kültürün, duyarlılığın bir çeşit Ahmet Mithat Efendisi olduğunu söyleyebiliriz. Yani Ahmet Mithat Efendi, toplumun her tür özelliğini, toplumun da özüne çok kolay nüfuz ettiğini sanarak otoriter bir şekilde yargılarken, Ahmet Hamdi Tanpınar kendi bilgisinin sınırlarından fazlasıyla kuşkulu, toplum hakkında vereceği yargılarda dikkatli, medeniyet değiştirmenin bütün sorunlarıyla kafası bulanıklaşmış, kendi kırılganlığının farkında ve belki de bu kırılganlıktan estetik tatlar alan, iki dünya arasında olmasını önemseyen ve hiçbir zaman bu bakımdan Ahmet Mithat'ın çıkarttığı otoriter sese varmayan, ama öte yandan, yine de bir cemaatin bütün yükünü omuzlarında taşıyan, cemaat için yazan ve bir cemaatin parçası olan bir yazar. Yazısıyla topluma karşı bir tutuma girmeyen; topluma hizmet eden, karmaşık bir metin üretmek yerine, toplumun bütün sorunlarının zenginliğini tarif etmeyi, yani müzeyi tarif etmeyi ön plana alan bir hizmet adamı kimliğiyle karşımıza çıkıyor. Hizmet adamı kimliği ise, modernizmin temel tutumlarından, temel davranışlarından, modernist metinleri üreten ahlâka, tutuma uyan bir şey değil. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, esrardan kafayı bulmuş, dağıtmış ve herkese öfkeyle söven ve yanan bir adam olarak düşünemiyoruz. Bu söylediğim şeyleri biraz daha yaygın bir imgeyle anlatmaya çalışırsam; Ahmet Hamdi Tan-

pınar'ı günah fikriyle haşır neşir olmuş, şeytanla işbirliği yapan bir insan olarak düşünemiyoruz.

Onun demin kendisinin de eski musikimizin ustalarından, eski evliyalardan bahsederken, "eski musikimiz insanı yok eden yahut bir hayranlık duygusuyla tüketen sanatlardan değildir. Bütün o, evliya ruhlu ve tevazulu ustalar..." deyişini hatırlayalım. Ahmet Hamdi Tanpınar evliya ruhlu bir hizmet adamı olmak istiyor, tevazulu usta olmak istiyor. Modernistlerdeki şeytani kurnazlık, topluma karşı çıkma, yer yer tevazuyu reddetme, dünyaya meydan okuma, güçlerini yalnızca yarattıkları metnin kendi içine dönmesinden alma, yalnızca -hatta ekspresyonistlerin yaptıkları gibi- kendi içsel dünyalarını dışa vurma özgürlüğünü arama gibi tutumları ve bu tavırların ima edeceği metinleri onun kitaplarında, onun eserinin bütünlüğünde aramak boşuna bir zahmet olacaktır.

Şimdi, söylediklerimi özetlemem gerekiyor. Modernizmin ne olduğunu, modernist romanın ne olduğunu kendimce anlatmaya çalıştım. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın küçücük bir parçacığından yola çıkarak neden modernist sayılamayacağını, neden onu modernist görmediğini anlattım.

Bu kadar iddialı konuştuktan sonra bari gemi azıya alıp bizde modernizmin aslında hiç olmadığını tekrarlayayım. Romanda, bana kalırsa, bizde modernizm olmadı. Bizde modernizmden haberdar yazarlar oldu. Onlar okudular, modernizmden haberdar olarak bir şeyler yaptılar, yazdılar ama yaptıkları hiç de modernizm değildi. Hiçbir zaman modernist edebiyatın rüzgârı bizde -güçlü bir şekilde bile demeyeceğim- esmedi. Hegel bir yerde, "Minerva'nın kuşu, olaylar olup bittikten sonra, gece yarısı uçar" der. Yani, tarihin, ya da olup bitenlerin anlamı, her şey olup bittikten sonra dile gelir, anlaşılır, der. Bizim modernizmle ilişkimiz aslında bu bağlamda -alaycı bir şekilde söylüyorum- Hegelci bir ilişkidir. Biz modernizmi içeriden yaşamadık, onu içselleştirip şiddetini ve öfkesini duymadık. Modernizm Batı'da bütün şiddetiyle yaratıcılar tarafından yaşanırken bizim yaratıcılarımız kurulan cumhuriyetin, emekleyen solun toplumsal sorunlarıyla iyi niyetli öğretmen tutumuyla ilgiliydiler. Modernizm yaşanırken bu onlara bir aşırılık, bir tuhaflık olarak göründü. İdealist öğretmenler Batı'daki şeytani ruhu görmek isteseler bile belki de bütünüyle göremezlerdi. Modernizmi, müzeleri kurulduktan, ansiklopedileri yazıldıktan sonra öğrendik ve şimdi de belki de şu son beş-altı yıldır onun hâlesiyle geçmişte yaptıklarımızı anlamaya çalışıyoruz. Kendimize modernizmin aynasında bakmaya çalışıyoruz. Bence yaşanmamış bir hayatın olmayan bir izdüşümünü boşuna aradığımız yanlış bir ayna. Modernizmin ışığı sanki bizim geçmişimize de sürülmüş olsun, bizde de böyle şeyler yapılmış olsun istiyoruz. Bunun arkasında "keşke bizde modernizm daha etkili olsaydı" türünden bir istek var. Ama olmadı işte.

Bizimki gibi bir ülkeden ya da bir kültürel ikilemden gelen bir yaratıcı, modernizmin temel metinleriyle karşılaştığı, modernizmin etkisi altına girdiği -ya

da daha ileri gidiyorum- modernist olmaya, yani hafifçe cemaat ruhundan sıyrılmaya ve bu cemaat ruhundan sıyrılmanın kendisine sağlayacağı yaratıcı özgürlüğün imkânlarından bilinçle, özgürce yararlanmaya karar verdiği zaman bir ikilemle karşılaşır. Bir yandan şeytani olmanın, cemaat ruhundan sıyrılmanın verdiği imkânları yaşamakta kararlıdır. Öte yandan da kendisini yapan malzemeye, içinden geldiği kültürel iklime geri döndüğü zaman yüzünde o şeytani ışığın kalmadığını sezer: Yüzü bilmeyenlere bir şey öğretmek isteyen bir öğretmenin nurlu yüzüne dönüşmüştür. Yani, başka bir kültürden, başka bir iklimden öğrenilmiş; edinilmiş maskeyi aldığımız zaman, yüzümüzü kendi kültürümüze döndüğümüzde o maske çoğunlukla şeytani niteliğini kaybeder, söz konusu kişilik öğretici bir niteliğe dönüşür. Türk modernizminin ya da bizimki gibi ülkelerde (Pakistan modernizminin ya da Mısır modernizminin, zaman zaman Latin Amerika ülkelerinde de) modernizmin temel sorunu bu olmuştur. Yaratıcı toplumu karşısına alıp kendi ruhsal dünyasının özerkliğine, sonuna kadar gidemez. Çünkü karşısına almak istediği dünyayla ilişkisi bir anda yine öğreten bir adamla bilmeyenlerin ilişkisine dönüşür. Bizde, modernizmin olmamasının ya da modernist rüzgârın güçle esmemesinin nedeni, modernizmi bizim öğrenemememiz ya da anlayamamamız değildi. Sorun, yazar ile okuyucu arasındaki verili geleneksel ilişkinin kırılamaması, değişememesidir. Modernizmin rüzgârlarını Batı'da ciğerlerine dolduran yazarın kendi kültürüne dönünce birdenbire kendini bir cemaat adamı olarak hissetmesi, bir cemaatin parçası olmaktan bir türlü kurtulamaması ve sonunda, şu veya bu şekilde, pek çok dolayım yüzünden kendini Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir öğretmen durumunda bulmasıdır. Ne kadar hassas, ne kadar ince ve yetenekli olursa olsun böyledir bu.

Modernizm anahtarı yenilikçi Türk romanını anlamaya yaramaz. Anahtar demekle ne kastediyorum? Teorik çerçeveler, kuramsal araçlar aslında kitapları anlamaya, onlara nüfuz etmeye, onların birliğini, bütünlüğünü, onların kendi aralarında oluşturdukları sesin ima ettiği daha derindeki anlama ulaşmamıza yarar. Toplum hakkında konuşmamıza, dünya hakkında konuşmamıza yarar kuramlar. Ama kuramlar her zaman genel geçer araçlar değillerdir. Bir şeyi anlamak için iyi anahtar vardır, kötü anahtar vardır. Bana öyle geliyor ki, modernizm bizim edebiyatımız için yanlış bir anahtardır. Romanımız için ise iyice kör bir anahtardır, kör bir kilittir. Lessing de 1700'lerin ortasında "biz modernler" diye bahsediyordu kendinden, ama Eski Yunan'la karşılaştırdığı için. Modern dediği için kendine, kendini ileri buluyordu. Bu anlamı veriyorsak modernizme, her şey modernizm haline gelir. Modern yazarlar deriz, olur biter. Ama modernizm deyince sorun bambaşka. Bizde belli belirsiz esmiş, zaten temel kitapları yeterince çevrilmemiş, etkisini Türk edebiyatına duyurmamış bir akım.

Tanpınar hakkında yapmadığı şeylerden bahsederek konuyu tüketmek istemiyorum: Ama madem Bilar'daki bu uzun seminer dizisi "Modernizm ve Türk

Edebiyatı", ben diyeceğimi dedim, anlayanlar anladı. Şimdi birazcık da Tanpınar hakkında konuşurken, yaptığını olumlayarak anlamamıza yol açabilecek doğru kuramsal anahtarı sezmeye çalışalım.

Tanpınar'ı benim için değerli kılan, onu benim için öğretici, ufuk açıcı, istisnai yapan şey; baştan beri söylediğim ikilemleri, hem bir müze kurma, "geçmiş kültürümüz" müzesini otorite ve şaşaa ile kurma arzusunu, hem de aslında *Ulysses*'i Fransızca çevirisinden okuyup, "Batı bunları yapıyor, ben burda neler yapıyorum" düşüncesini, içinde hüner ve acıyla birlikte taşımasıdır. Biraz önce bu romandan okuduğum bir sayfada, her iki dünyadan haberdar, "tıpkı Nuran gibi iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim" diyen, diyebilen, -bunu Ahmet Mithat asla yapmazdı, o her şeyi bilirdi- bu belirsizliğin acısını hisseden, ama bu acıyı estetize ederek, bu acının verdiği ikilemlerin üzerine cesaretle giderek kendine bir dünya kurabilen Tanpınar'ın sorunlarını ben de bütünüyle içimde hissediyorum. Tanpınar yaratıcı dünyasının ağırlık noktasını bu iki dünyanın ortasına yerleştirmekle her iki dünyanın zengin unsurlarını uzanıp uzanıp devşirebileceği ve onları kitaplarına yerleştirebileceği bir noktayı keşfetmiştir: Bugün safçı bir tekçiliğin, her şeyi tek kaynağa, tek nedene indirgeme ve açıklama isteğinin bir hayal olduğunu artık belki anlamışızdır. Kimlik ve kültür tariflerinin boşluğunu da. İki dünya arasında kararsız kalan, ama bu kararsızlığı bir üslûba çevirerek kararlılıkla benimseyen Tanpınar, aslında yaşadığı çevre ve bu çevrenin imkânları konusunda çağdaşlarının çoğundan daha akıllı ve kararlı davranmıştır. İki dünyanın arasına kendini yerleştirerek, her iki dünyadan seçmeli bir şekilde yararlanabilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anlamamıza yol açacak anahtar, bu seçtiklerini yan yana getirmesindeki özel üslûptur.

(*Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 31-45).

TANPINAR: BİR TEREDDÜDÜN ADAMI

Ahmet Oktay[1]

Yahya Kemal'in Dârülfünun'daki ilk dersini şöyle anlatır Ahmet Hamdi Tanpınar: "Sanki kendini arıyordu. Pek az sonra herhangi bir dersi dinlemediğimizi, daha doğrusu bir düşüncenin solosunu seyrettiğimizi anladık. Yahya Kemal'in düşüncesi, önümüzde bir çeşit Nijinski olmuş, 'Kurdun Ölümü'nü, daha doğrusu, arkasında bütün bir tarihten ve ızdıraplarımızdan bir fon, İstiklâl Mücadelesinin acıklı ve şerefli raksını yapıyordu. Daima bir terkibin peşinde koştuğu için bütün millî tarih, insan evolution'u ile beraber ordaydı. Malazgirt muharebesi İstanbul fethiyle, Millî mücadele Fransız ihtilaliyle omuz omuzaydılar."

Kuşkusuz bir Nijinski olmam mümkün değil. Ama, bir ana gövde çevresinde, belirgin bir doğrultu izlemeksizin dönüp duracağım için, bu konuşmanın da dansa benzetilebileceğini söylemeliyim. Figürlerini bulmaya çalışan bir dans.

Hep düşünmüşümdür: Yahya Kemal'in şiirini kuşatmak istediği metni niye Nijinski'nin imgesiyle açmıştır Tanpınar? *Sıçrayış, yere basış* ve *dönüş* kavramları çevresinde kurulan bu eğretilemenin, bir uygarlık ve kültür değişmesinin yarattığı bunalımı derinden yaşayan ve çözümü "kökü mâzide olan âti" düşüncesinde bulmaya çalışan Yahya Kemal'in girişimine ışık tuttuğu kesin. Ama Nijinski, acıyla, sevinçle, korkuyla, hazla kıvrılan, kasılan bu gövde, aynı zamanda Tanpınar'ın kendisinin açıklamasıdır. Nijinski, Yahya Kemal'den çok Tanpınar'ın düşüncesinin ve biçiminin cisimleşmesidir.

Dans çünkü, bir *arayıştır.* Gövde devinirken *bulur.* Hiçbir figür önceden *verili* değildir. Dansçının gövdesinden ve ilhamından başka dayanağı yoktur. Bulduğu bir ana figür çevresinde geliştirir koreografiyi. Tanpınar'da da durum böyledir.

1 Yazarın 1994'te İstanbul BİLAR'da düzenlenen "Modernizm ve Edebiyat" seminer dizisinde yaptığı konuşmanın metnidir.

Biçem, bir gösteriş aracı değildir asla. Dili *mülk edinmek* ister sadece. Sözcükten cümleye doğru giderken oluşur düşünce. Arada durur: çevresine bakınır, sıçrayacağı, doldurması gereken boşluğu görmeye çalışır. Bir *tereddüt* ânı geçirir: Buldum mu bulmadım mı? Doğaçlamanın olduğu gibi, düşüncenin de *ilhama* gereksinimi vardır. Yazar Nijinski.

Ama bir *kargaşa* ortamında belirir bu yazar: Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde, işgalin ve Millî Mücadele'nin kanlı günlerinde. Bir *Aradalık* durumudur bu. Tuhaftır: Yahya Kemal, tam da bu günlerde "hakikatin ta kendisi budur ki, yalnız Lâtin nesrine mensup olan milletler iyi yazmayı bildiler" diye yazacaktır. Ustasının o yazısını herhalde okumuştu Tanpınar. Fazla *sanatlıdır* biçemi ama Yahya Kemal'in "lügatfüruşluk, ıstılah-perdazlık" olarak nitelediği zaaflarla ya da koflukla ilgisi yoktur. Gitgide unuttuğumuz *edebiyat* dilidir, biçemidir. Lâtin nesri: Eğretileme ve benzetmeye yaslı düşünce. *Kaos* ve *Düzen*.

* * *

Alfred de Musset, 1836 yılında yayımlanan *Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*'nda şunları yazıyor: "Bu çağın bütün hastalığı iki nedenden kaynaklanıyor: 93 ve 1814'ten geçen halk, yüreğinde iki yara taşıyor: *Olmuş olan* artık yok; *olacak olan* henüz ortada yok. Acılarınızın gizini başka yerde aramayın."

İşte *Aradalık* durumu budur: Bu, Hölderlin'in şiirini yorumlayan Heidegger'in; Musset'den neredeyse yüzyıl sonra Nietzsche'nin Dionysos figüründen dolayımlayarak vurguladığı sorundur: "Uçup gitmiş Tanrıların Artık-Olmayışı ve Gelmekte-Olan Tanrının daha-gelmemişliği." Habermas da Manfred Frank'tan kalkınarak Dionysos'un delirdikten sonra "vahşi bir Satirler ve Baküsler sürüsüyle dolaştığını" ve "bir gün döneceğinin, delilikten kurtulacağının farzedildiğini" belirtir ve "Dionysos'un, tüm öbür Yunan tanrılarından yokluğuyla, dönüşü halâ gerçekleşmeyi bekleyen tanrı olarak ayrıldığını" yazar. Şunu da ekler Habermas: "*Gelmekte olan* tanrıya yönelik bu *ütopyan* tutum, Nietzsche'nin girişimini reaksiyoner kökenlere dönüş çağrısından ayırır." Tanpınar'ın yapıtının durduğu alan, böyle trajik bir anda oluşmuştur, dolayısıyla, bu yapıt, Heidegger'in Hölderlin'in şiirini betimlerken kullandığı sözcüklerle "bütünüyle *tarihsel*'dir. Yıkılanla kurulacak olanın çifte olumsuzluğu: Giden ve Gelmeyen. Bir *Tereddüdün Adamı*'nın biçimleneceği zemin budur işte. Şunları yazar Tanpınar:

"Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oidipus kompleksi yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz derdim.

"Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin hemen yanıbaşımızda, bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü sağlayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serap parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe

ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı.. (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu)."

Ölümümüzü deneyimleyemeyiz. Ama kültürel köklerden kopuşun boşluğunu, içimizde açtığı yaranın acısını deneyimleyebiliriz, Tanpınar, "medeniyet değiştirmesi" dediği olgunun şokunu atlatmak istemez sadece, şoku kendi insanal varlığında duyumsamak, onu kurmak ister.

Eric Hobsbawm, *Devrimler Çağı* adlı yapıtında, toplumsal ve dünyasal uyumun bozulduğu bir dönemde beliren Romantizmin önünde üç kaynak olduğunu vurgular: Ortaçağ, yabanıl insan ya da onunla eş anlamlı egzotizm ve folk ve Fransız Devrimi. Ortaçağcılığın daha çok Romantizmin gerici kanadına çekici geldiğini belirten Hobsbawm bir solcu ortaçağcılık da bulunduğunu ekler ve bunun "popüler radikal hareket içinde" belirdiğini anımsatır. Aynı şekilde, ilkelcilik de çoğunlukla "daha çok solcu başkaldırılara *bitişir*" Hobsbawm'a göre. Bu eğilimlerin "sağlam biçimde geçmişe demirlemiş idealler" olduğunu da vurgulayan Hobsbawm, *geleceğe* sadece *Devrim*'in sahip çıktığını söyler.

Hobsbawm, "gelişme" karşısında da iki tutum ayırt eder: Gelişmeye karşı tutuculuk ve gelişmeye karşı devrimcilik. Burada, gelişme sözcüğünün aynı zamanda *modernleşme* anlamına geldiğini belirtmem, bilmiyorum gerekir mi? Tutucular'ın geçmişe ait toplumsal düzeni "ideale yakın olan uygulanabilir toplum olarak görme eğilimi" taşıdıklarını belirten Hobsbawm, Devrimciler'in ise, var olan toplumlardan hiçbirini yeterli bulmadıkları için "işlerin halk için yolunda gittiği tarihin derinliklerinde kalmış bir Altınçağ düşündüklerini" öne sürer. Biri egemen sınıflara öteki yönetilen sınıflara ait olan bu iki görüşün, son çözümlemede "eski düzenin yeni düzenden daha iyi olduğu noktasında görüş birliği içinde" olduğunu da vurgular Hobsbawm.

* * *

Şimdi zorunlu bir ayraç gerekiyor: Alain Touraine'den uzunca bir alıntı yapacağım:

"Modernliğin tanımı konusunda en azından tek bir genel ilke kabul edilmeksizin modern toplumdan söz etmek mümkün olabilir mi? Her şeyden önce kendisini, bir kutsal vahiye ya da ulusal bir öze uygun olarak örgütlemek ve bu yönde eyleme geçmek isteyen bir toplumu modern olarak nitelemek olanaksızdır. Modernlik, salt değişim ya da olaylar silsilesi de değildir, akılcı, bilimsel, teknolojik ve idarî etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır. İşte bu nedenle modernlik toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını içerir. Bu bölümler ise, siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve özellikle sanattır, çünkü araçsal akılcılık belli bir tür etkinlik içinde işlerlik gösterir ve bunların herhangi birinin dışardan, yani genel bir görüyle bütünleşmesi bir toplumsal tasarının gerçekleşmesine bağıntılı olarak örgütlenmesi fikrini dışlar. Modernlik her

tür erekçiliği dışlar. Weber'in sözünü ettiği ve modernliği entelektüelleşmeyle tanımlayan dünyevileştirme ve büyü bozumu her zaman için, kutsal tasarının tam anlamıyla gerçekleşmesi ya da yoldan çıkmış ve görevine ihanet etmiş bir insanlığın yok olması gibi tarihin sonuna çağrıda bulunan dinsel ruhun erekçiliğiyle bir kopmayı ifade eder. Modernlik fikri, tarihselciliğin büyük düşünürleri olan Comte, Hegel ve Marx'ın da tanıklık ettiği gibi, tarihin sonu fikrini dışlamaz ama tarihin sonu aslında bir tarih-öncesinin sonu ve teknik ilerlemeyle, gereksinimlerin özgürleşmesiyle ve Tin'in utkusuyla birlikte gelen bir gelişmenin başlangıcıdır." (Vurgulamalar benim.)

* * *

Tanpınar'ın modernleşme karşısındaki tavrı, süreci bir Aradalık durumunda deneyimlediği için, daima ikili ya da başka bir söyleyişle eklektik olarak algılanabilir. Ama bana kalırsa gerek düşünce yazılarında gerekse romanlarında görülen düalite, yaşanan olaylara da deneyimlere de arayışlara da uygun bir çelişkin birlik kavramını nesnelleştirmektedir.

Şunu hemen vurgulamak gerekir: Bir Osmanlı Tutucusu, bir Gerici, bir Maziperest değildir Tanpınar. Modernleşme'nin getirdikleri ile, götürdükleri arasında bir iç uyum sağlamayı isteyen, ama bu arayış sırasında yenileşmenin zaaflarını eleştirmekten de kaçınmayan bir Devrimcidir. Ama dikkat: Marksist bir devrimcilik değil sözkonusu olan.

Abdülhak Şinasi Hisar, ilerlemeye karşı tutucu bir tavır yansıtır bir anlamda. Hiç kuşkusuz, gündelik; maddî yaşamında modernleşmenin nimetlerinden yararlanır. Ama düşünsel ve estetik düzlemde geçmişe demirlemiştir. Yaşanan gün, ona hiçbir anlam ifade etmez. Şimdiki Zaman, tümüyle negatif içeriklidir. Mekânlar, Eşyalar ve Bedenler asıl anlamlarını, kendi sözleriyle o bir türlü "ihtiyarlayıp bunamayı bilmeyen" mazide kazanırlar. Eros bile, o da aynı anda hem bastırılmış hem de aşkınlaştırılmış yani Reel ve İdeal düzlemde, tek bir kez Şair Nigâr Hanım'ın evine gidişini anlattığı fragmanda belirir.

Hisar'ın tersine, hem *Şimdi* hem *Gelecek* ile ilgilidir Tanpınar. Hemen söylemeliyim: Arkaizme eğilimli olmadığı gibi fütürizme de eğilimli değildir. *Yaşamın* bir *geleneği* gereksinmesi kadar bir *geleceği* gereksinmesi gerektiğini de bilir. Aslında, bizim bugün belki de gereğinden fazla *sorunlaştırdığımız*, bir anlamda gereksiz bir kan davasına dönüştürdüğümüz Doğu/Batı çekişmesini kendi doğal yatağına döndürmeyi amaçlar. Gadamer'den bir alıntı yapacağım: "Gelenekten sıyrılmak ya da kurtulmak, geçmişe karşı olan tutumumuzun *ilk* kaygısı olamaz - o geçmişe ki, kendimiz *tarihsel* varlıklar olarak hiç durmadan katkıda bulunuruz. Tam tersine, miras alınmış bir 'kültür', bir gelişme (bir ekin) ve hepimizi birbirine *bağlayan* somut bir köprünün devamı olarak bakmalıyız."

Tanpınar "kılıç artığı" olarak nitelediği eski/yeni kavgasını, deyim tuhaf karşılanmazsa kendi *kaotik bütünlüğüne* kavuşturmayı öngörür. Bu kimlik, hatta *Benlik* bölünmesini aşmak için, *geleneği yeniden icad etmeye girişir:* Tanpınar'ın anımsamasının, Benjamin'in Proust'un zaman ve bellek anlayışını çözümlerken vurguladığı üzre, bir *istenç içi* bellekten kaynaklanan bir anımsama (mémoire volontaire) olduğunu düşünüyorum. Buna karşılık, Hisar'ın anımsaması *istenç dışı* belleğe (mémoire involontaire) aittir. Tamamlamak üzere, Benjamin'in Otto Reik'ten yaptığı bir alıntıyı anacağım: "Belleğin işlevi izlenimlerin korunmasıdır; anı ise bunların parçalanmasını amaçlar. Bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır."

Tanpınar, "Asıl Kaynak" adlı yazısında şöyle der: "1923'te başlayan tasfiye, eski ile yeni arasındaki denksiz mücadeleye son verir. İçimizdeki yaşayan yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müessese artıklarını hayatımızdan çıkarınca, birdenbire onu (aynı geçmişi -A.O-) büyük hakikatında görmeye başladık. Bugün her tarafta haklı bir mazi saygısı başladı. Artık aramızda, dedelerimizi muasır Fransız romanını tanımadıkları, 'Shakespeare'i veya Tolstoy'u bilmedikleri, Bergon veya Freud'dan aynı yüksek ihtisas şuuruyla derin derin konuşmadıkları, briç oynamadıkları için itham edenlerimiz azdır. Bilakis bunun yerine, onları kendi devirlerinde, kendi hakikat ve imkânlarında mütalâadan hoşlanıyoruz. Kendilerine mahsus bir hayatı yaratmış olmaları ve onu samimilikle yaşamaları, her türlü özentiden uzak, asilliği yalnız kendi yarattıkları şeylerde bulmaları hoşumuza gidiyor."

Alafranga züppeye karşı maziperesti çıkarmaz ama Tanpınar. Yakup Kadri'nin Tahinci Zade Hacı Emin Efendi'si, "şapka kanunu çıktığı gün" evine kapanır ve bir daha "dışarıya ayak atmaz". Oysa; Tanpınar'ın kişileri de kendisi gibi *sorgulayan* insanlardır. Dahası, Tanpınar geleceği boşlamaz hiç. Andığım yazısından bir alıntı daha yapıyorum:

"Ne maziyi sevmek, ne Garb'ı tanımak ve ona hayran olmak bizim için kâfi değildir. Mazi, nihayet geçmiş bir zamandır; bizde, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir. Biz ise 'Bugün bile' değiliz; yarınız. Her neslin aslî vazifesi kendi ötesinde gelecek için olanı hazırlarken başlar.

"Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır."

İşte Tanpınar, bu yumağın içinde adım adım ilerleyerek geleneği, estetik ve düşünsel açıdan icad ya da inşa eder. Geleneğin icadı: Şöyle diyor Hobsbawm: "Hızlı toplumsal değişim sonucunda toplumda 'eski' geleneklerin içine oturduğu toplumsal örüntünün zayıflaması veya yok edilmesi durumunda, tarihsel malzemenin tümüyle *yeni* dürtülere cevap veren geleneklerin icadı için kullanılması." Yaptığı budur Tanpınar'ın. Tarihsel malzemeye yeni bir *içerik* kazandırmak ister.

Gramsci'nin toplumsal mücadeleyi gelenek içinde düşünmeye önem verdiğini anımsatacağım bu noktada. Aynı şekilde Raymond Williams da geleneğin "güne uzatılması" (extension) gerektiğini vurgular. Hiç kuşkusuz, bu iki düşünürün gelenek karşısındaki tavrı Gadamer'in çizgisinden siyasal/ideolojik düzeyde farklıdır. Ama, gelenek sorunu her zaman ikirciklidir. Tam da bu yüzden, E. P. Thompson, Williams'ın gelenek konusundaki kimi düşüncelerini eleştirirken, süreklilik kadar kopuş'un da söz konusu edilmesi gerektiğini belirtir ve *dönüştürme* kavramına öncelik verilmesini ister.

Tanpınar geleneğin sürekliliğini, tam da Touraine'in vurguladığı gibi *dünyevîleşme* bağlamında kurgulamaya çalışır. Bu yüzden dini hiçbir zaman Mehmet Akif gibi anlamaz: Dinsel alan, *dünyanın kavranılması* sorununun dışında kalır. Hiçbir imana sığınmamayı seçmiştir Tanpınar. Peyami Safa, Abdülhak Şinasi gibi yazarlar bir *yere* koymuşlardır kendilerini. Oraya *aittirler*. Tanpınar'ın duruşu redle kabulun arasındadır. Eski ile yeni arasında bir köprü olarak düşündüğü musiki sorununu alalım örneğin. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'de yaptığı gibi klasik Türk musikisine bir *öncelik* pâyesi vermez. Evet, hayatımızın bir parçasıdır Itrî de Dede Efendi de. Ama bu manevî hayatın bir başka parçası da Bach'tır: "Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için Bach sadece bir kardeştir."

Abdülhak Şinasi'nin geçmişe bağlılığı bana belirgin biçimde *marazî* görünüyor. Ama hemen eklemem gerek: Yazısına görkemini veren de bu maraziliktir. Geçmişle ilişkisi *çilecidir* Hisar'ın. Tanpınar ise *terkip*, bireşim arayışındadır. Geleneği bugüne uzatmaya çalıştığı kadar gerekli *kopuş* noktalarını da görmeye ve göstermeye çalışır. Caminin ve musikinin olduğu kadar çınarın ve selvinin de Hobsbawn'ın vurguladığı gibi yeni dürtülere yanıt verecek ve gelenek oluşturacak biçimde kullanılması ve değerlendirilmesi gerektiğini düşünür.

* * *

Tanpınar'ın yapıtının modernizm sorunsalı içinde biçimlendiğini düşünüyorum: İslam-Osmanlı olana duyduğu ilgi, son kertede *estetik* bir ilgidir ve pek sevdiği sözlerle belirtirsem *manevî iklime* ilişkindir. Bunun ötesinde Tanpınar'ın entellektüel eğilimleri ve yönelişleri modernliğin dışında pek anlaşılamaz. İlkin, *felsefe* ve *eleştirel* düşünceye yaptığı vurguyla dikkati çeker Tanpınar. Tasavvufun geleneksel kültürü katlediğini belirtir: Tasavvufun "insanla hayat arasındaki trajik duyguyu" ve gerilimi yadsıdığını vurgular *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde: "Bu saydığımız eksiklikler içinde şüphesiz en mühimi, asıl felsefi hareketi ve endişeyi *doğuracak* olan kelâm ilminin durdurulmasıydı. Her din gibi islamlık da getirdiği tatminin yanında kendiliğinden bir yığın huzursuzluk uyandırmış, bir yığın meseleyi ortaya atmıştı. Tasavvuf felsefesi bu huzursuzluğu mutlak vücuda kavuşmak iştiyakiyle toptan reddediyordu. Kaza ve kader meseleleri bir yığın şüpheyi ve mesuliyeti kendiliğinden doğuruyordu. Tasavvuf

bu endişeleri de ortadan kaldırıyor, daha doğrusu onlara büsbütün başka yönler veriyordu. Aynı mutlak varlığın yine kendisine dönecek değişik ve geçici tezahürleri olan bir dünyada elbette *trajedi* olamazdı. Aşk bile ne kadar velveleli başlarsa başlasın, bu sistemde muayyen bir merhaleye erişir erişmez sadece *fâni objesini* değil, *duyan benliği de* beraberce ortadan *kaldıran* bir ayniyette kendiliğinden değişiyordu. Hülâsa eski medeniyetimizde insan, kendi kaderi olacak ile büyük mânâsında karşı karşıya kalmak fırsatını bulamıyordu."

"Romana ve Romancıya Dair Notlar" adlı yazısında da, romanın Osmanlılara geç girmesinin altında yatan başlıca nedenin "insanı ve haricî âlemi reddeden" anlayış olduğunu vurgulayan Tanpınar, romanın eleştiri düşüncesiyle bağlantılı olduğunu ve "ferdin çevresinde döndüğünü" de sık sık anımsatır. Eleştiri duygusunun ve bireyliğin gelişmemişliğine yapılan bu vurgu, "ferdi inkâr eden ve hayata gözünü yuman telakkiye" ilişkin itiraz, Tanpınar çabasının modernleşme sorununa bağlı olduğunu yeterince gösterir.

Tanpınar'ın romanlarının arka-alanına, toplumsal/siyasal olaylara ve ilişkilere yapılan göndermeleri anımsadığımızda, bireylerin ancak bu ardalan aracılığıyla görünür kılınmak istendiğini de anlarız. *Huzur*'un Mümtaz'ından *Aydaki Kadın*'ın Selim'ine kadar, Tanpınar'ın birçok birincil kişisi belirgin bir parçalanmayı yaşarlar. Toplumsal ve Tinsel düzeyde. Yazgılarıyla sürekli mücadele içindedirler. Tragedya'nın doğduğu nokta.

Burada, bir ayraç gerekiyor: Sabri Ülgener *İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası* adlı yapıtında, çözülme dönemi insanının portresini çözümlerken şunları yazar: "Bol ve ferah yaşamanın tattıracağı haz ve zevkin (veya özleminin) hiçbir zaman yabancısı olmamakla beraber, o uğurda acele ve telâştan hoşlanmayan, yolunu ve yönünü tayinde *görenek* ve *otorite* bağları ile *çevrili*, dışa ve 'yaban'a *kapalı* ve nihayet işinde ve hesabında *götürü insan*" (Vurgulamalar benim).

Ülgener'in bu betimlemeyi tasavvuf düşüncesinin ekonomik yaşama yansıyan ve neredeyse yapılaşmış öğelerinden çıkardığını anımsadığımızda Tanpınar'ın tasavvufun ve islâmî ilkelerin kısıtlayıcı niteliğine ilişkin yorumunun doğruluğunu daha iyi görebiliriz. Bu kısıtlayıcı seferin dışına çıkılması sorunu ise doğrudan doğruya modernizme aittir.

Tanpınar bu *"götürü insan"*a karşı *üretken insan*'ı koyar. Hem düşünce yazılarında hem romanlarında *ekonomik* boyutu ısrarla vurgulayan Tanpınar, *Huzur*'un Yahya Kemal'den çizgiler içerdiği kadar *kendisinin yetkilisi* kıldığı kişilerinden İhsan'a şunları söyletir örneğin: "Biz bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı içindeyiz; bir taraftan da bir *iktisadî reforma* ihtiyacımız var. İş hayatına açılmamız lâzım. (...) Biz her şeyi irademizle yaratacağız. Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmağa başlayacağız. Kendi piyasamızı kendi istihsalimize açacağız.

Aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız. Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız" (Vurgulamalar benim). Üretken insan, Tanpınar'ın düşüncesinin *ana figürlerinden* biridir. Hatıra Defteri'nde *tek yolun* "kalkınma ve plan olduğunu" da bu figürden yola çıkarak öne sürer.

* * *

Tanpınar'ın birincil kişilerinin trajik karakterlerini vurguladım. Bu sorun son kertede *Batılıdır.* Çünkü *Daemon*'un varlığının kabulünü gerektirir. İyi ile Kötü, Aşk ile Ölüm. İnsanın, bireyin öğeleridir bunlar. Bizdedir. Birlikte vardır. Aslında Tanpınar'ın Daemon'u tanımaya çalışırken kötülüğe daha yakın durmak istediğini düşünüyorum. Kuşkusuz, erdemden ve iyilikten yanadır. Ama bir tatsızlık bulur gibidir erdemde. Reşat Nuri'nin *Taş Parçası* adlı oyunu için yazdıkları şaşırtıcıdır:

"Ufak bir cesaret *Taş Parça*'sını hakiki bir şaheser yapabilirdi. Fakat Reşat, Halid Ziya'nın *korkmadığı* şeyden *korktu.* Halbuki piyesin çatısı kendiliğinden *memnu* bir aşkı, üvey anneyi sevme ve kıskanmayı ister. Fakat bunu eserine koyabilmek için hakikaten *moralist* doğmak ve insanlara, insan yaradılışına dışardan, belki de hakiki bir *günah* duygusunun arasından bakmak lâzımdı. Halbuki o temiz ve musaffa bir insanlığın peşinde idi. Ve iyi ile kötünün behemahal *ayrı* saflarda çarpışmasını istiyordu."

Bir de *Aydaki Kadın*'a bakalım: Selim, evde çalışan küçük Atıfe ile ilgili düşünceleri arasında birden neredeyse *travmatik* bir sezişe rastlar: "Arabada büsbütün başka bir tecrübe onu karşıladı. Atıfe'nin bakışları hep üzerinde idi. Bu bakışlarda birkaç gün evvel aradığı, istediği şeylerin hemen hepsi vardı. 'Birkaç gün evvel, hatta bu sabah' diye kendi kendine söylendi. O zaman bu birkaç saatin araya koyduğu şeyin ehemmiyetini bir daha anladı.' *Zina... Günah ve zina...*

" 'Zina!' Hem de kiminle? Birdenbire içine düştüğü vaziyetin vehametini anlamış gibi ürperdi. Bu küçük kız kendisini sevmeye başlamıştı."

Selim, kurtulmaya çalışır bu düşünceden, ama "niçin olmasın?" diye zaman zaman sorduğunu da anımsamadan edemez. Bu Daemon düşüncesine sahip oluşu dolayısıyladır ki Hâmid'in şiirinde Eros'u ilk gören olur: "Hâmid'de eski şiirin Zühre'si Venüs olur. Eros, Türkçe'de oklarını denemeğe başlar; bazan *annesinin* ayağının ucunda bile uyur" diye yazar Hâmid'in "Uyurdu tıfl-ı sevdâ makdeminde" dizesini anarak.

Abdülhak Şinasi'de Eros neredeyse hadımdır. Çok az yerde, o da kat kat perdeler arkasından görünür. Tanpınar bir *bedeni* olduğunu bilir. Bedenler olduğunu. Bu yüzden geçmişi de Hisar gibi çileci bağlamda değil haz alarak duyumsar, hâtta deneyimlemeye çalışır. Kültürel/felsefi ardalanını yitirmeksizin *Hedonist*'tir. Ama Eros'un Thanatos'la ilişkisinin de farkındadır. Yahya Kemal için

yazdıklarına bakalım: "Yahya Kemal'in edonizmi de arkasındaki Rind archetype'i ve Cemşid benzemesi ile bizi ölümün hazırladığı zemine götürür." Tanpınar'ın Cemşid ile Dionysos arasında kurduğu bağlantı da, geleneği nasıl Batı çerçevesi içinde düşündüğünün bir başka göstergesini oluşturur.

Batı yazınının *ayrıntılarını* buluşu, bugün için bile şaşırtıcı niteliktedir. Daemon'un varlığını *İlahi Komedya*'da Francesca de Rimini'nin öyküsünü anlatarak belirtir daha 1941 yılında: "Francesca bedbaht âşıkı ile beraber kendisini sürükleyip götüren kızgın alevlerin arasında, şaire kısaca, kocasının kardeşiyle bir aşk hikâyesi okurken nasıl seviştiklerini ve ikisinin birden onun tarafından nasıl öldürüldüklerini anlatırken, beşeriyet yeni bir tahassüs devrine girer, aşk yeni bir gözle görülmüş olur."

* * *

Roman kişileriyle yazarı özdeşlemeyelim. Doğru. Ama, önünde sonunda metnin üreticisi, romanın *güdüm kurgusunun* düzenleyicisi olduğu için, yazarın da son kertede kahramanlarıyla bir ilişkisi olabileceğini, bazılarıyla suç ortaklığı kurabileceğini ve kimi kişilerini *kendisinin yetkilisi* kılabileceğini de kabul edelim.

Aydaki Kadın'ın birincil düzeydeki kişisi Selim, daha romanın başında, geçmişini, kardeşlerinin ölüm ve delilikte sonuçlanan dramlarını anımsar, aralarındaki dayanışmanın cılızlığına hayıflanırken "Ben ancak müşahit olarak yaşayanlardanım" der. Selim'in kendisiyle ilgili bir başka yargı-gözlemi de şöyledir: "Daima evin uslu çocuğu olarak kaldım. Kendimi *gizledim* ve düşündüğümden başka türlü hareket ettim. Daha doğrusu kaçtım. Daima zihnimin bir köşesinde yaşadım."

Sahnenin Dışındakiler'in anlatıcısı Cemal de şöyle der bir yerde: "Ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum."

Bu gözlemcilik ve zihninin bir köşesinde yaşamak, Tanpınar'ın temel özelliği olarak görünüyor bana. Bir tereddütün adamı: Kabulle reddin arasında. Sadece geçmiş ve gelenek bağlamında değil, yaşadığı zamanın bağlamında da. Ne geçmişi ne de zamanını ne tam kabullenir ne tam reddeder.

Selahattin Hilav, yıllar önce vurguladı. Alıntılıyorum:

"Türk toplumunun yüz elli yıldır yaşadığı bunalım, maddî-manevî değer kargaşası ve kültür kaybı, Tanpınar'ın biricik konusu. Ama işin ilgi çeken yanı, Tanpınar'ın birçok Türk yazar ve düşünüründen farklı olarak kolay bir çözüm yolunu benimsemeyişi: Tanpınar, kapitalizmin darbesi altında ufalanan geleneksel Asyaî-Osmanlı-Türk toplumunun maddî ve manevî parçalanışına, bir kültür yokluğuna mahkûm oluşuna çare ararken, yıllardır ileri sürülen ve genellikle kabul edilen ideolojik reçetelere kanmıyor."

Tanpınar, tıpkı Nijinski gibi düşüncelerin arasında dolaşıyor, arıyor. Her yeni figürde önündeki yumağın bir ipliğini daha açabilmeyi umuyor, istiyor. İman ve rahatlama değil aradığı. Bilmeyi ve anlamayı istiyor aslında. Düşünsel ve içsel huzursuzluktan asla korkmuyor. Çünkü modernizmin içinden bakıyor yaşama ve topluma. Sorunları ele alış biçimindeki özgünlüğü ve dönemi açısından taşıdığı yeniliği ancak bu çerçevede anlayabiliriz.

Sıçrayış ve *yere basış* edimlerine dikkati çektim daha önce. *Huzur*'da şunları okuruz; "Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için daha bir yere basmak lâzım. Bir hüviyet lâzım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor."

* * *

Bu kendi figürlerini arayan sözel dans sırasında, Tanpınar'ın yapıtının *merkezine* yerleştirdiği şiiri gözden kaçırdık gibime geliyor. Kısaca değinebileceğim ancak: Abdülhak Hamit, kendi zamanına kadarki şiirin zeminini bir anda Batıya aktarır. Mitologyayı, Tarihi ve Coğrafyayı. Ve Kahramanları. Shakespeare, Hugo, Byron'dan esinlenir. Modernleşmek isterken yabancı bir dünyada bulur kendini. Daha önemlisi şu: Deneyimleyemediği, yapay bir şiire geçer. Ama dil ve biçem açısından farklılaşmaz pek fazla. Mazmundan kopar belki ama son kertede, geleneksel şiirin kalıpları ve eğretileme dünyası içinde dolaşmak durumunda kalır. *Düzyazıya* özgü bir *anlama* eklemlenir.

Aynı şey gerçek anlamda ilk modernist olmasına rağmen Yahya Kemal için de öne sürülebilir diye düşünüyorum. Biçimi yetkinleştirir elbet, ama hep bir şey söylemeyi ister. Dilin ve iç ses'in önemini ilk kavrayandır. Ama, imgesel/düşlemsel açıdan olsun düşünsel açıdan olsun gelenekten çok fazla uzaklaşamaz. Anlamdan da. Bu noktada asıl modern şiire Haşim'le girdiğimiz söylenebilir. Tanpınar'ın şiiri, tam da bu yüzden hocası Yahya Kemal'e değil Haşim'e yakındır, diye düşünüyorum. Tanpınar, şiirinin Valéry ve Mallarmé'den beslendiğini yazar "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta ve asıl estetiğinin Valéry'yi tanıdıktan sonra biçimlendiğini vurgular. Şöyle tanımlar şiirsel çabasını: "En uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde bir rüya halini kurma."

Daha aşağıda da şunları ekler: "Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar *kapalı âlemler* olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını, roman ve hikâyelerim verir." "Şiir Hakkında" adlı yazısında şöyle der: "Hakiki şiirin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinde başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bediî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebetdar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır."

Belki de bu aforistik tanıma çok fazla uymak istemesi yüzünden, bana öyle geliyor ki Tanpınar kalbi şiirinden çok romanlarında, öykülerinde ve ne tuhaftır ki, düşünce yazılarında çarpıyor.

* * *

Modernleşmenin çelişkilerini modernleşerek aşmaya çalışan ve "sapır sapır dökülen bir dünyada yaşamanın azabını" çeken Tanpınar'ın Hatıra Defteri'nden üç beş satırla bitireyim:

"Sağcılara göre ben angajmanlarım -*Huzur* ve *Beş Şehir*- hilafında sola kayıyorum, solu tutuyorum. Solculara göre ise ezandan, Türk musikisinden, kendi tarihimizden bahsettiğim için ırkçıların değilse bile, sağcıların tarafındayım.

"Halbuki ben sadece eserimi, şahsen yapabileceğim şeyi yapmak istiyorum. Ben maruz ve müşahidim. İnkılâpların taraftarıyım ve dil meselesindeki ifratlar hariç, geriye dönmek, bir adım bile, istemem. Feda edemeyeceğim birtakım şeyler var: Sağlara karşı hiç olmazsa inkılâpların bugünkü statüsü. Sollara karşı Türk milletinin istiklâli ve tarihî hakkı. Allah'a inanıyorum. Fakat tam müslüman mıyım bilmem. Garplıyım. Hıristiyanlığın daha *zengin* miraslarla ve daha *derinden* işlendiğine eminim. Burada kendi kendimle aşikâr şekilde tezattayım."

Ve son söz, yine *Huzur*'dan. "Ben bir *çöküşün* esteti *değilim*. Belki bu çöküşte *yaşayan* şeyler araştırıyorum" (Vurgulamalar benim).

(*Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 49-60).

HASTA SAATLER, BOZUK SIHHATLER: *ENSTİTÜ* SORUNUNA BABASIZ BİR YAKLAŞIM

Süha Oğuzertem

"Zaman denen şey onun için akıcılığını kaybetmişti. Her gelecek lâhza ayrı bir korku içinde büyür, öyle karşısına çıkardı." (17. nota bakınız)

Kırk yıl önce yazılmış ve öteden beri hep övülmüşse de, hakkında yazılanları okuduğumda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün doğru dürüst anlaşılabildiği sonucuna varmakta güçtük çekiyorum. Örneğin romanın psikanaliz seanslarıyla ilgili bölümünü değerlendiren eleştirmenler burada olanları abes ilan etmekle kalmıyor, böyle yapmakla yazarın asıl niyetini kavradıklarına da inanmış görünüyorlar. Bu yorumlarda, analizin öznesi olan Hayri İrdal'ın aynı zamanda kurmaca bir metnin başkişisi ve anlatıcısı olduğu gözden kaçıyor, Tanpınar'ın sonradan paranoya bağlamında sözünü ettiği Hayri İrdal, anlaşılması güç bir görev hissiyle hiç de inandırıcı olmayan bir saflığa büründürülüyor, yazarın romana yazdığı eki önemsememek doğru bir tercih sayılıyor. Bu tuhaf durumun varoluşçuluğun (metinde sözü geçen) abesine itiraz edilirken oluşması komikse de, kültür yaşamında ısrarla karşımıza çıkan başarısız yorumların basit nedenlerden kaynaklanmadığını düşünmek yerinde olur. Nitekim, sözünü ettiğim tipik algılayış şekli ile Tanpınar'ın 1954'te tefrika edilen romanına yönelik yorumlarda sık sık öne sürülen "toplumsal eleştiri", "tarihsel yorum", "hiciv", "protesto" türünden içeriğe ilişkin temel saptamalar arasında bir süreklilik olduğu gözden kaçmıyor.[1] Tanpınar'ın diğer roman ve öykülerinde bu tür saptamaları des-

---

[1] Burada Ayvazoğlu, Kaplan, Kutlu, Moran ve Timur tarafından yapılan bu görüşleri kısmen ya da bütünüyle öne süren yorumları göz önünde bulunduruyorum. Moran'ın kapsamlı yorumundaki önemli tartışma konularına aşağıda değineceğim. Bu değerli eleştirmenin içtenlikle dile ge-

tekleyecek verilerin ancak ikincil bir rol oynadığı, varoluşsal iç çatışmanın arazları ve bunlara uygun düşen metafizik bölünmelerin ise fazlasıyla belirgin olduğu kısmen de olsa biliniyor. Bu durumda, kitabın eleştirileriyle yetinecek olsak, ya *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar'ın kendisine büsbütün yabancı bir sanat anlayışını benimsediği sonucuna varacağız ya da bambaşka metinlerden söz ediyor olacağız.

Yine de, romanın bundan önceki yorumlarını hafife almamak için en az iki önemli neden var. Bunlardan biri romanın alışılmamış, modern Türk edebiyatında hâlâ eşi olmayan bilmecemsi niteliği. Okur olarak romanın özel diline yabancı kaldığımız, bu özelliğe dikkat çeken göndermeleri atladığımız oranda bu niteliğin iyice belirginleşmesi kaçınılmaz. Diğer neden ise Tanpınar'la yaşam hakkında temel bazı ahlaki nosyonları paylaştıklarını varsayan ve romanda bunların savunulduğunu düşünen eleştirmenlerin iyi niyeti. Örneğin Mehmet Kaplan, romanın en önemli karakterlerinden biri olan Halit Ayarcı'yı "hiçbir içtimai, ahlaki ve dini kıymete inanmayan korkunç bir şarlatan" olarak tanımlarken hocasının yazdığı bu Türk edebiyatı "şaheseri"nin (Kaplan, 143) dayandığı hiciv ilkesini kavradığını düşünüyor, bu karakter ile başkişi arasındaki iç bağları (280, 297) hesaba katmıyordu. Aynı şekilde, Hayri İrdal'ı "romanın büyük bir kısmında... geleneksel değerleri savunan bir adam" olarak gören Berna Moran, onu kolayca özdeşleşilebilecek bir figür olarak değerlendiriyor, ama yine de, yazısının bir yerinde, Tanpınar'ı "başta ironi'ye dayanan bu hiciv yöntemini kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini, güçleştirmiş oluyor" diye eleştirirken yapıtın değişik yorumlarına kapıyı aralıyordu (Moran 312, 327, 329).

Bu yazıda daha önceki yorumları tek tek ele almamam *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne* yaklaşımımdaki temel farklılık nedeniyle hoşgörülür sanıyorum. Kısaca söylersek, Tanpınar'ın bu romanının bütün yapıtları içinde bir istisna ve yazarın diğer kurmacalarından daha "tarihsel", daha "toplumsal" ve daha "eleştirel" olduğunu düşünmediğim gibi, bu doğrultudaki verilerin zayıflığına bakarak, bu romanın "hiciv" olarak tanımlanabileceğini de sanmıyorum. *Enstitü*'yü iyiden iyiye bir sorun yumağı haline getiren, bir yandan muğlak benzeşimlere, diğer

---

tirdiği çelişkiler romanın alımlanmasındaki temel sorunlara da dikkat çekiyor. Bu yazının ilk sunuluşundan sonra elime geçen kitabında, Oğuz Demiralp'in de *Enstitü*'yü yorumlarken (101-10) diğer eleştirmenlere paralel görüşler öne sürdüğünü gördüm; ancak Demiralp'in *Enstitü* yorumunu etkilememiş olsa da; çalışmasının özellikle ayna, ana ve narsisizmden söz eden bölümünde (28-38) benim de Tanpınar yorumunda önemli saydığım konular üstünde durmasını memnuniyetle karşıladığımı belirtmek istiyorum. Tarihçi Timur'un yorumu ise romanın tefrika tarihine dikkat etmeyip onu 1961'de yazılmış gibi ele alması ve toplumsal-siyasal "çözümlemesini" bu hatalı tarih üstüne kurmasıyla dikkat çekiyor. Tanpınar'ın romana yazdığı ek, Alptekin'in Tanpınar araştırmalarına önemli katkısı olan kitabında yer alıyor (32-36).

yandan lafız düzleminin ötesine uzanmayan okumalara dayanan yorum türü ise belli bir kültürel oluşum ve tarihsel dönemin parçası sayılabilir sanıyorum; ne de olsa okur/eleştirmen sanat yapıtlarını, belki de kaçınılmaz olarak, tanıdığı örneklere bakarak değerlendiriyor. Öyleyse, romanı konu alan isabetsiz yorumlar dizisinin bir okuma kuramcısının deyişiyle, "kuralların yanlış uygulanmasından değil, yanlış kuralların uygulanmasından" kaynaklandığını düşünebiliriz (Rabinowitz, 175).

Bu yazıda Tanpınar'ın süregelen geleneksel ya da neoklasik imgesi sorgulanacak ve daha dikkatli okuma stratejileri önerilecek. Bu yüzden, aceleyle her şeyi anlamış görünme yerine, romanı daha yetkin bir düzeyde anlamaya giden yolda şimdilik yeterli saydığım bir çerçevenin zorunlu öğelerine dikkat çekilecek. Romanda geçen bir cümle okuma girişimleri için uyarıcı sayılmalı ve ciddiye alınmalı kanımca: "Bizde üstünkörü okumak âdettir" (286).

Tanpınar kurmacasının dayandığı temel estetik pratiklerin yeterince anlaşılmamış olmasının yorum girişimlerine büyük bir engel oluşturduğunu öncelikle vurgulamak istiyorum. *Mahur Beste* incelemesinde simgeleme ve eşdeşleme teknikleri olarak özetlediğim bu pratiklerin doğurduğu ve kurduğu özel dilin farkına varmadıkça *Enstitü* yorumumuz üstünkörü okuma ve ilk tanışıklık düzeyinde kalacaktır. Bu pratikler yoluyla iletilen örtük anlamlara duyarlı bir okuma ise yorumumuzu hiç olmazsa daha çıkışta kusurlu olmaktan kurtarabilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde olanların şimdiye kadar anlaşılıp aktarılandan epey farklı bir düzlemde geliştiğini kabul edecek olursak, romanın türünü saptarken, aceleyle yakıştırıldığı anlaşılan "toplumsal eleştiri" ve "hiciv" terimlerinin yerine, Tanpınar'ın felsefe ve sanatsal sorunlarıyla da uyum içinde olabilecek kategoriler arayabiliriz.

1. Simgesel Hakikatler

Saatleri Ayarlama Enstitüsü sorununu çözmeyi hedefleyen bir okuma, kitabı baştan sona saran simgesel kullanımların farkına varmak zorunda, hepsinden çok Tanpınar'ın bu romanı için gerekli bu. Eğer romandaki simgesel kullanımları belirleyebilir ve bunlar aracılığıyla dile getirilen kısmi hakikatleri doğru yorumlayabilirsek romanı sarmalayan gizem perdesini aralama şansımız doğabilir. Burada "simge" derken, başlangıçta ve hemen anlaşılandan farklı anlamlara gönderme yapan kullanımları kastediyorum. *Mahur Beste*'nin gündeme getirdiği "ev", "kitap", "saat", "servet" ve "Şark" gibi simgelerin çözümlenmesinde ortaya çıktığı gibi, Tanpınar'da simgesel kullanımları belirleme ve yorumlamanın çeşitli güçlükleri var. Hepsi bir düşünce ya da düşünceleri anlatsa da, bu simgeler, imge ve kavram şeklinde ortaya çıkabilir, bir figüre yakıştırılmış olabilir, bir karakterin ya da sosyal varlığın adında gizlenebilirler; köken bakımından her-

hangi bir sözcük grubunun parçası olabileceklerinden başlangıçta yazarın alışılmış anlatımı içinde belirginleşmezler. Örneğin bir zamanlar benim durumumda olan deneyimsiz bir *Mahur Beste* okuyucusu, bu romanda "Şark"ın, "ev" gibi, aslında annenin varlığı ile ilgili olduğunu düşünmez; "kitaplar"ın kadın giysilerine gönderme yaptığını fark etmez; bozuk "saatler"in bedensel eşgüdüm eksikliği (ahenksizlik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgili olduğunu aklına bile getirmez. Öte yandan, bu simgelerin düşünsel karşılıklarına varabilmek için bunların metinde beklenilenden farklı, dolaylı ve bağlam dışı yollarla, örneğin anlamlı suskunluklar ve tuhaf yinelemelerle ya da açıkça belirtilmiş mecazlarla anlatılmış olmaları gerekmiştir. Gerekli bağlamsızlaşma bir kez gerçekleştiğinde, yani belirli bir anlatım, içinde yeraldığı alışılmış kullanımlar bağlamından kopup kendi başına bir varlık haline geldiğinde, burada "simge" adını verdiğim görüngü ortaya çıkıyor. Hayri İrdal, yine bağlamından kopartılmış bir anlatımla, "Hayatım kelime öğrenmekle geçti. Hemen her safhasında sözlüğümü yeniden yapmıştım" (146) derken aslında "anılar"ının dayandığı simgesel özel dile gönderme yapmaktadır.

Simgenin ortaya çıkış tarzı Tanpınar estetiğinin diğer temel pratiğini akla getiriyor: eşdeşleme ve ikileyerek çoğaltma. Eşdeşin de kökeninde bir bağlamsızlaşma göze çarpar. Daha önce tanışmış olduğumuz bir figürle birdenbire yeniden karşılaşırız. Yeni figürün birçok özelliği öncekiyle örtüşmektedir. İşte bu yüzden Tanpınar'da tam anlamıyla bireyselleşmiş karakterlere değil, bazen şu, bazen bu ad çevresinde toplanmış yinelenen kişilik özelliklerine rastlarız; bunların kimlikleri psikolojik bakımdan "arkaik" yansılama ve bölünme süreçlerine uygun olarak çoğalır ve birbirine karışır. Tanpınar'ın bu simge ve eşdeşler yoluyla anlattığı felsefi ve psikolojik düşünceler ya da öznel hakikatler yazarın diğer kurmaca metinlerinde olduğu gibi burada da sürekli olarak sorunlu, karışık bir kişilik oluşumuna, asıl ötekine duyulan imkânsız bir özleme, hep aile romansı temelinde gelişen nafile aşk/nefret ilişkilerine işaret ederler. .

Epey basitleştirilmiş olsa da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü oluşturan simgeleri tek tek saptayabilmek ve çözümleyebilmek için bu tür bir hazırlık gerekiyor. Romanın sunduğu ve birçok okuru tam anlamıyla şaşırtan değer karmaşası, kabul edilmek istenmeyen varoluşçu abes duygusu, unutturulmaya çalışılan ekte çocuksu, düşsel ve patolojik olanın tam da Freud'daki gibi buluşturulması, tüm bunlar romanın içeriğiyle bağlantılı olmakla kalmaz, onun ana sorunlarına götürürler bizi. Örneğin, anlatıcı başkişi Hayri İrdal'ın düştüğü mahkemede ve gördüğü tedavide yanlışlıklar komedisi yalnızca bir görünüm olarak vardır. Çünkü biraz dikkat edince, bu olayların Türkiye'yi ya da psikanalizi hicvetmek için Tanpınar'a birer vesile sağladığını varsaymak yerine, burada ciddiye alınması gereken, üstelik yazarın başka yapıtlarında da dikkati çeken öznel simgesel hakikatlerin dile getirildiği fark edilebilir. Öyleyse, yetkin düzeyde bir yo-

rum için romanın simge dağarcığının saptanması ve simgelerin düşünsel karşılıklarının bir envanterinin çıkarılması gerekiyor. Bu yazıda böyle bir şeyi hedeflemediğim için romanın kısa bir bölümüne biraz daha yakından bakmak ve burada dikkati çeken simgesel kullanımların romanın diğer bölümlerindeki bazı yankılanmalarını izlemekle yetineceğim.

Baştan beri gündemimizde olan ve romanın alımlanmasını iyice karmaşaya düşüren terapi seansları böyle bir girişime uygun görünüyor. Bu seçimin kısmen de olsa keyfi olduğunu teslim etmekle birlikte, Tanpınar'ın kurmaca anlatılarının (yazarın dillere destan olduğu oranda sırrını bir türlü öğrenemediğimiz "zaman felsefesi"ne karşın) hep uzamsal nitelikte olduğunu, bu eşzamanlı durumun kurmaca yaşam öykülerinin sergilediği ilerleyen zaman benzetisince gizlenemediğini ve olay örgülerinde doruk ve çözüm gibi ayrıcalıklı kısımlar bulunmadığını göz önünde tutarsak bu seçimin mantığını fazla sorgulama gereği duymayız. Üstelik romanın bu bölümü simgesel kullanımlar açısından epey zengindir ve "sıhhat" ile "saat" bütünüyle simgesel, yani mecazi olmayan bir şekilde buluşturulmuştur.[2]

Hayri İrdal, aklî yeterliliğinin saptanması için gönderildiği Adli Tıp'ta Dr. Ramiz ile karşılaşır. Kendisini oraya getiren duruşmada üstüne atılan imgesel suç, imgesel bir mirası imgesel olarak iç etmiş olmaktır. Görünüşte hep komiktir bunlar. Zaten bu noktaya kadar Hayri İrdal'ın yaşamındaki olayların simgesel anlamı farsa benzer bir akış içinde başarıyla gizlenmiştir: birdenbire keşfedilecek hazineler, büyü ile üretilecek altın, üstüne konulacak miras; bunlarda hep azametli yanılsamaların cazibesi ve yoldan çıkarıcılığı anlatılmıştır. Zaten bu ilk bölümün tefrikadaki adı da "Büyük Düşler"dir. Daha önceki okumaların, böylesi şartmış, başka türlü olamazmış gibi, bu bölümde bir tarihsel dönem, bir Tanzimat öncesi bulmakta epey ısrar ettiklerini biliyoruz. Oysa başka modernist ve varoluşçu anlatılar gibi Tanpınar anlatılarının da genelde doruksuz oluşu, ondaki kişi sorunlarının "ebedi" ve "evrensel" niteliği, romanın bölümlere ayrılması-

---

2 "Mübarek" figürünün bu buluşmayı temsil ettiğini aşağıda göreceğiz. "Sıhhat" ile "saat" arasındaki simgesel ilişkinin, "saatler olsun!" ve "saatinize!" gibi standart olmayan kullanımlardaki bozulmada "saat"in gösteren olarak özgürleşmesi ve kendine özgü bir yaşam edinmesinden kaynaklandığı anlaşılıyor. Bu yüzden romanda geçen "Sen saatinden şikâyet ediyordun" (154) cümlesinde "sıhhat" anlamının simgesel düzeyde korunabilmesi mümkün oluyor. Bu şekilde özgürleşen "saat" artık özel anlamlar kazanabiliyor, örneğin birçok yerde (27; 40-41; 155-57) fallik çağrışımlar taşıyor. Bu süreç, modem şiirde imgenin dönüşen rolünü anımsatmakta; Karsten Harries'in belirttiği gibi, "mecazi işlevi belirsizleştikçe, imge tuhaf şekilde inatçı bir yer edinmektedir" (78).
Simgesel işlemin yanı sıra, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "saat"in açıkça belirtilen mecazi kullanımları da var. Bunların en önemlisi, Nuri Efendi'nin bozuk ve ayarsız saatleri hasta insanlara benzetmesi. Hep mecazlarla konuşan bu adamın (29, 31) yaşlı bir bilge olarak betimlenmesi dikkat çekici (3. nota da bakınız).

nın mutlaka "dönemleme" anlamına gelmeyebileceğini düşündürebilirdi. Ne de olsa Tanpınar'da "dönem", yani kahramanlarımızın hep tutsağı kaldıkları çocuklukları, yaşamın tümünü kapsar. "Büyük Düşler"de anlatılan girişimlerin simgesel içeriği ise tek tanrılı dinlerin, idealist, mistik sistemlerin ve romantik söylemlerin dogmatik vaadlerinde gösterir kendini: bir anda ve toptan varlık edinme (varlığa kavuşma), hazır zenginliğe konma, tümden erişme. Ve tabii vadedilen hep başka bir yerde, başka bir zamanda ve başkasındadır; ona ulaşmanın, gerçeklik terbiyesi ve yaşam deneyimi ile bağdaşmayan arkaik, imkân dışı yolları ise hem akıl hem etik açısından kuşkuyla karşılana gelmiştir. Uyanıkken görülen çocuksu düşlerdir bunlar; Freud'un diliyle söylersek, bu düşlerde zihnin birincil süreçleri olan bitiştirme ve kaydırma, zaman ve uzamdaki kopma ve atlamalar, ikincil süreçler olan düşünme, öğrenme ve anımsamanın yerini almakta, bu arada ahlâkın emek verme, hak etme, hakkıyla edinme gibi ölçütlerine de yan çizilmiş olmaktadır ki Tanpınar zaten metinde bu sonuçları sezdirir (62, 77).[3]

Terapistiyle ilk buluştuğu anda Hayri İrdal'ın "karısı" Emine'yi düşünüyor olması son derece önemli. Biraz sonra olacaklar yüzünden bu pasajı rahatlıkla gözden kaçırabiliriz; çünkü biraz sonra doktor, Hayri İrdal'da bir "baba kompleksi" teşhis edecek (Freud'da bu kavrama rastlanır); doktor ile hasta arasındaki

3 Bu bölümdeki etkinliklerin akıl ve imkân dışı niteliği, birçok eleştirmeni kestirme yoldan Tanzimat öncesi ile benzeşim kurmaya itmişti (Moran, 309; Kutlu, 334, vb.). Olgusal temeli olmayan bu görüş kolay bir açıklama olarak popülerlik kazanmışsa da, titiz bir eleştirmen olan Moran'ın bu düşünceyi öne sürerken "aldanmıyorsam", "Yorumum doğruysa", "... kullanılmışsa" (309, 313) gibi tereddütlü ifadeler kullanmış olduğu dikkate alınmalı. Romanı tarihsel dönemler açısından değerlendirirken eleştirinin gözden kaçırdığı, Hayri İrdal ve eşdeşlerinin yaşamları boyunca aynı düşler peşinde koşmaları, diğer bir deyişle, zamanlarının akmamasıdır (17. nota bakınız). Nasıl mutlakın peşindeki bir idealist ve kahramanımızın eşdeşi olan Seyit Lütfullah'ın hep'i elde etmek için 'hiç'in kısır çölünde yaşamayı tercih" edişi (43) sonradan bir dönüşüme uğramazsa, "idealist" (18) ve "mutlakın peşinde" (202) olan Hayri İrdal da hep aynı düşlerle zehirlenecektir (46, 143). Önceden kestirilemeyecek ve sürekli yenilenen şekillerde olsa da, "asıl varlığın" peşindeki imkânsız arayış bütün romanı kaplar: adından da anlaşılacağı gibi, Murat'ta bir halüsinasyon olur; Afroditi'nin yaşam öyküsü, Hayri İrdal'ınkinin baştan yinelenişidir; Nevzat Hanım farklı bir kişilik sergilemez, vb. Bu arada, romanın "birincil süreçler"i anlatan bir dizi anlatıma yer verdiği gözden kaçmamalı: "üstüstelik" (73), "birbirini tutmama" (117), "lehimlenmek", "kaynamak", "hulûl" (174), "mıknatıslanma" (175), vb. Tanpınar'ın sonradan yazdığı ekte "tımarhane", "nurse[r]y" ve "beşikler"den (Alptekin, 35) söz etmesi de, romanında türün tarihinden çok, belki de yalnız, bireyin gelişmesi önündeki engeller üstünde durduğunu düşündürüyor. Aslında dikkat edilirse, her şeyi otomatik olarak "toplumsal sorun" sayanlarla kahramanı aracılığıyla inceden inceye alay etmekte, örneğin Dr. Ramiz'in "bilhassa içtima[î] meselelere olan büyük ilgisi"nden (85), "içtimaî tenkid" merakından (110) söz etmektedir. Aynı şeyi, Nuri Efendi'nin "hiçbir açık geliştirme yapmadan" öne sürdüğü görüşlerin Halit Ayarcı ve Dr. Ramiz tarafından "hakikî felsefe" (30) olarak görülmesinde de akla getirmekte. Tabii ki "baba dostu" (171) Nuri Efendi'nin hikmet felsefesi Seyit Lütfullah'ın saf metafiziğinden çok farklı.

komik diyalog görünüşte kahramanın babası ile ilişkileri üstünde yoğunlaşacak; terapist, kendini Freud dinine adamış bir fanatik gibi görünebilecektir. Baba sorununa gelmeden önce Hayri İrdal'ın aklından geçenler ise "karısı" ile ilgili:

"Bir an, bütün davanın devamı boyunca korktuğum şey tekrar aklıma geldi. Ya karımı da bu işe karıştırırlarsa? Hakim şimdiye kadar garip şekilde onu dışarda tutmuştu. Bu bir ümitti. O halde bu ithamın ciddiliğine inanmıyordu. Öyleyse ne diye beni buraya göndermişti? Hayır, bekliyordu. Emine'yi de bu korkunç ağa sokacaklardı." (84)

Roman boyunca Hayri İrdal'ın duygu dünyasında Emine'nin özel bir yeri olduğunu biliyoruz. Onunla evlendiğinde bir yabancıyla değil tanıdığı biriyle evlenmiştir (69). Emine, "ev"in dışa kapalılığını ve tutsaklığı düşündürmektedir (70). Daha ilerde Hayri İrdal, "Bütün bunlar hayatımda tek bir hadisenin doğurduğu şeylerdi. Emin ölmeseydi hiçbiri olmayacaktı" (296) diye yakınacaktır. Üstelik Emine'nin hastalığı ve ölümü (118) bize Hayri İrdal'ın annesinin hastalığı ve ölümünü (47-48) anımsatacaktır ki Tanpınar'da bu bağlantının rastlantısal olduğu söylenemez.[4] Tüm bunlar Hayri İrdal'ın terapi öncesindeki kaygılarında ne derece haklı olduğu sorusunu uyandırır: acaba korktuğu gibi sonuçta "karısı" da bu işe karıştırılır mı? Bu soruya olumsuz yanıt vermek için bütün nedenler var gibi; Emine görünüşte doktorun teşhisinin dışında kalır. Simgesel düzeyde olan ise tam tersi; Emine'nin örtük olarak temsil ettiği hakikat aslında terapinin konularından biridir.

Terapinin ilk "komik" olayı Dr. Ramiz'in obsesif-kompalsif davranışlarıdır. Kendisini bir ritüele kaptırmış olarak çantasından bir şeyler çıkarır, kullanır; yerine koyar, çantayı kapatır. Kahramanımız önce doktora çantasındakileri üstünde taşımasını söyleyecek (88), sonra bunları cebine koymadığı için kızacaktır (96). Masum olduğu söylenen Hayri İrdal ile "herkes gibi" özdeşleşecek olursak terapiye gereksinimi olanın doktorun ta kendisi olduğunu düşünmek zorunda kalırız. Sorunun doktorun davranışında değil, Hayri İrdal'ın algılayışında olduğu, doktorun belki de hiçbir özelliği olmayan bu davranışlarına tepkisinin simgesel anlamı ise sonradan ortaya çıkar.

Hayri İrdal'ın çocukluğu üstünde durmaya başlayan doktorun ilgisi roman boyunca göreceğimiz ve annesinin Mübarek adını verdiği saate çevrilir. Bir

---

4 Tanpınar kurmacasındaki "anne-eş" birimi ve buna ilişkin sorunlar Oğuzertem'de tartışılıyor. *Enstitü*'nün simgesel yapısı açısından burada bizi ilgilendiren, kahramanın "karısı"nın bu birimi bir kez daha gündeme getirmesi. Fransızca'da *mere* ve *mer* arasında bulunan ve başka sanatçıların da yararlandığı ilişki yüzünden, Hayri İrdal'ın, "karısını" düşünmeden önce "deniz"i düşünmüş olmasını da (84) bir rastlantı sayamıyoruz. Bu bağlamda *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nda Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'daki ana özleminden biyografik bir ayrıntı olarak sık sık söz ettiği anımsanabilir.

"yangın"dan kalmış olan bu "ayaklı" saat, adından da anlaşılabileceği gibi, düzensiz ve keyfi davranışlarıyla dikkat çekmekte, ancak annenin tersine, baba tarafından satılmak istenmekte (23), uğursuz sayılmaktadır (25-26). Tabii ki doktor saatin insan biçimsel özelliklerini de, anne ve baba tarafından farklı değerlendirmelere tabi tutulduğunu da fark eder. Metnin açıkça belirtmediği ise Hayri İrdal'ın yaşamıyla Mübarek'inki arasındaki paralelliktir; kahramanımızı yaşamı boyunca ikinci benliği ya da gölgesi gibi izleyecektir bu saat. Örneğin Hayri İrdal "iyileşip" evine döndüğünde Mübarek de "tertemiz, pırıl pırıl, bütün azametiyle kurulmuş"tur ve evdeki boşluğu doldurmaktadır (105). Aynı şekilde, aralarına döndüğü arkadaşları sanki Hayri İrdal'ınkini sorarlarmışçasına Mübarek'in hatırını sorarlar (109).[5] Dolayısıyla, bir kez Mübarek'in kahramanımızın eşdeşi olduğunu saptadıktan sonra doktorla hasta arasındaki konuşmaların örtük anlamına yabancı kalamayız. Artık Dr. Ramiz'in Mübarek'in "bozuk" ve "bakımsız" (87) oluşunu önemsemesine tepkimiz deneyimsiz bir okurunkinden farklıdır.

Tanpınar'ın özel dilinde "bakım"ın farklı anlamları (bakış; ilgileniş) birbirleriyle yer değiştirebildikleri gibi anlatılan eylemlerde öznenin yansılama sonucu kendini nesnede yitirmesi, ya da bu etkinliklerin olmadığı yerde varolmaması söz konusudur. Öznenin yokluğu ya da yitimi, bu dildeki iyelik, sahip olma ve ekonomik alışveriş nosyonlarında da dikkati çeker. Bunlar göz önüne alındığında Hayri İrdal'ın Mübarek'i doktora "satma" arzusu ["gözlerine satın alır ümidiyle bakıyordum" (86)] ve babasının Mübarek'e para harcamak istememesi (87), simgesel anlamlara dikkat edilmezse anlaşılmayan yepyeni ve özet anlamlar kazanırlar. Öyle ki, bu "alışverişler" kahramanımız açısından küçültücü (şahsiyeti silici) olmasa, o, ironiyle "Bu hale girdiğim için teşekkür ediyordu" (87) demeyecekti. Yine Dr. Ramiz için "Baştan aşağı irade ve dikkat kesilmiş, yüzüme bakıyordu" (88) diyen kahramanımız burada kendisini kaybettiği, kimliğinin karmaşaya düştüğü bir anı betimliyorsa da aynı zamanda arzusu yerine gelmekte, "bakım"ı elde etmektedir.[6] Bunlar bize "bakım"la ilgili başka bir konuyu, Hayri İrdal'ın "özgür" çocukluğunu anımsatır. Özgürlükten "çocukluğu-

---

5 Mübarek'in önemli rolleri arasında Hayri İrdal'ın "hala"sı ile yakın ilişkisini, daha sonra da Enstitü'nün binasını esinlemesini sayabiliriz. Tanpınar'ın diğer anlatılarını da göz önünde tutan bir okuma halanın "varlıklı" ve/fakat "hasis" (verici olmayan) anne imgeleri serisinin parçası olduğunu düşündürür. Son bölümde anlatılan bina ise ilettiği anlam bakımından ciddi olmamak şöyle dursun romanın simge sistemini bütünlemekte. Genel olarak romanı, özel olarak da bu bölümü doğru yorumladığımızda, Hayri İrdal'ın mimari tasarımında son derece isabetli olduğunu fark ederiz. Bu insan biçimsel külliye, kastre bir kurbanın, içindeki "boşluk"la dışındaki "yokluk"u buluşturan sürpriz bir görüntüsünü çizer.

6 Romanın daha kapsamlı ve derinlemesine bir okuması bu "alışverişler"de bir türlü karşılanamayan ilgi ve bakım talebinin doğurmak zorunda olduğu küçültücü sonuçları, narsisizm, mazoşizm ve hipokondriya açısından ele almak zorunda.

mun belli başlı imtiyazı" (20) şeklinde söz eden kahramanımız aslında çocukluğundaki yalnızlığını, bakım görmeyişini anlatmakta, o zaman ihmal edilişi ile ilerde, yaşamda seyirci konumunda kalması arasında bir bağ kurmaktadır (21). Tanpınar'da yinelenen bu izlek Hayri İrdal'ın oğlu "Ahmet"in bakım görmeyişinde bir kez daha gündeme gelir (152-53).[7]

Demek ki Hayri İrdal'ın, Mübarek'in ihmal edilmiş olması, doğru dürüst işlememesi, "ev"deki yeri vb. hakkında söyledikleri, izini sürdüğümüz özgül anlam sistemi çerçevesinde son derece önemli. Metnin "baba kompleksi" teşhisinden önceki bölümünün gösterdiği, "anne-eş" birimi ve bununla ilgili özlem ve ikilemleri simgeleyen Emine'nin Hayri İrdal'ın hararetle yadsıdığı hastalığıyla yakından ilintili olduğu. Yani görünenin tersine, hem kahramanımız hem de doktoru Emine'yi "bu korkunç ağa" sokmuş oluyor. Asıl ironi, bunun iyice açığa çıkmasının Hayri İrdal'ın davadan da terapiden de kurtulmasını izlemesinde. Kahramanımızın gördüğü bir rüya bize bunu anlatır. Bu bilginin terapi sırasında doktor ile hastanın anlaştığı örtük dilde anlatımını fark etmek ise neredeyse olanaksız kılınmıştır. Ancak doktorun kullandığı, sıradan, fakat bağlam içinde tuhaflığıyla dikkati çeken birkaç sözcük önemli ipuçları verir. Hayri İrdal'ın "Doktor, karım hasta. Yüzünden belli, hasta. Beni buradan bir an evvel çıkarın" şeklindeki sözlerine Dr. Ramiz (tefrikadakinden farklı olarak) şu yanıtı verir: "O ayrı şey, dedik ya!" (90) İlk bakışta yersiz gibi görünen bu yanıtın anlamı doktorun "başka" ve "ayrı" sözcüklerine yaptığı vurguda gizlidir. Bu da ister istemez Dr. Ramiz'in Hayri İrdal'a anlamsız bir ritüel gibi görünen, nesneleri "ayrı tutma" davranışını anımsatır. Demek ki esas terapiye gereksinimi olanın Dr. Ramiz olduğu sonucuna varmakta acele etmemek, tersine Hayri İrdal'ın, Emine'nin temsil ettiği Öteki'nden "farklı" olmaya katlanamamak, bağımsız bir kimlik oluşturamamak; başkalarıyla ilişkide sınırları ve mesafeleri ayarlayamamak gibi ciddi sorunları olduğunu düşünmek gerekiyor. Nitekim romanın bir sonraki bölümünde aktarılan ve yansılama özdeşliğinden psikolojik doğumu anlatan çarpıcı düşte, kahramanımız ile Emine çok acılı ve korkuyla dolu bir Öteki'nden "ayrışma" sahnesinin başoyuncuları olurlar (102-104); ayrılmanın, diğer bir deyişle büyüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin gerekliliği ile korkusu arasındaki çelişme hep yinelenir Tanpınar'da.[8]

---

7 Buradaki "bakımsızlık" ve "çocukluk yalnızlığı" izleklerinin Tanpınar'da ilk kez karşımıza çıktığını söyleyemiyoruz. Yeri gelmişken, daha kapsamlı bir okumada "Ahmet" adının metindeki dolaşımı üstünde durulması gerektiğini de belirtelim.

8 Romanın bütününü tartışmayı hedefleyen bir çalışma, anlatının asıl odağını oluşturan ve gölge, kılık, maske ve rol gibi izlekler aracılığıyla işlenen bölünmüş benlik ve kendi olmama ile ilgili sorunların nedeni ve nasılı üstünde durmak durumunda. Romanın, her şeyden önce, "hemen anladığımız"; çünkü "zaten bildiğimiz" kültürel kimlik, Batılılaşma, vb. sorunlar ile uğraştığını varsaymak, kolay göründüğü oranda aldatıcı sonuçlar vermekte, bu arada metnin temel varo-

Terapinin onuncu gününde Dr. Ramiz, komik görünüşüne karşın romanın bütünü içinde hiç de hafife alamayacağımız teşhisini bildirir. Özetle şöyle der:

"Sizde tipik bir baba kompleksi var. Babanızı beğenmemişsiniz... Bu o kadar mühim değil. Reşit olmak için belki de en kısa yoldur. Fakat siz daha mühim bir şey yapmışsınız... (...) Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız!"(92)

Hayri İrdal'ın bu yorumları bir tür taarruz olarak değerlendirmesi, ikide bir araya girmesi, kurtuluş ümidiyle kendini iyice küçültmesi, mecazi anlama değil çıplak kelimelere tepki göstermesi konuşmayı tam bir sağırlar diyaloğuna çevirir. Hasta, kendini savunduğunu sanarak doktorun tezlerine yeni kanıtlar sağlamakta, doktorun işlevi ise komedinin mantığına uygun sıçramalarla inandırıcılık ve dogmatik katılık arasında gidip gelmektedir. Ara sıra, örneğin hastasına göreceği rüyaları ısmarlarken (98), iyiden iyiye saçmalar doktor. Bu yüzden her dediğini kuşkuyla karşılayabilir, kısa ve kestirme sözlerinin otomatik ve anlamsız olduğunu düşünebilir, romanın ekindeki övücü sözleri hiçe sayıp yarı cahil bir ilgisizlikle Tanpınar'ı psikanalizin karşısında görebiliriz: Oysa okuma deneyimimizin daha zenginleşmesi için Dr. Ramiz'in sözlerinin romanın dolaylı yoldan ilettiği simgesel hakikatlerle eklemlenişini izleyebilmeliyiz. Biraz dikkat edince doktor ile hastanın hiçbir zaman anlaşamadıklarını düşünmek yerine, farklı yollarla da olsa çoğu kez aynı şeyi söyledikleri fark edilebilir. Örneğin Dr. Ramiz, anne, baba ve Mübarek'ten oluşan üçgende babanın "ev" ile "saat" arasındaki ortakyaşama ilişkisini kırmaya çalıştığını tam da hastası gibi anlar. Bu yüzden "Yani evden uzaklaştırmak istiyordu" der (94). Hayri İrdal'ın buna yanıtında, babanın saat için "Evimi âdeta zaptetti" (94) dediğini öğreniriz ki dikkat edilirse burada hem doktor hem de hasta aynı, baştan beri varolan "ev" simgesini kullanırlar. Aynı şekilde, Hayri İrdal'ın babasının "saat"i kıskandığını söyleyen Dr. Ramiz'in bu düşüncesi ("saat"in ta kendisi olan) Hayri İrdal tarafından yalnız görünüşte yadsınır. Çünkü "Saat kıskanılmaz... Eşya kıskanılır mı hiç? Başkasının olsa anlarım. Kendi malını insan kıskanmaz[;] belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma..." (94) derken Hayri İrdal'ın ilettiği, kendi varoluşçu hissiyatından başka bir şey değildir. Romanın başka yerlerinde de belirtildiği gibi (146, 155), o kendisini edilgen bir nesne, duyarsız bir otomat, başkaları tarafından sahip olunan, kullanılan, atılan bir eşya olarak görebilmektedir. Yine benzer şekilde, terapi sırasında gündeme gelen vodvil türü karışıklıklar, kızın anne ile karıştırılması, Hayri İrdal'ın kendi annesi olmadığını belirtmek zorunda kalması (94-95), bu görüşün Dr. Ramiz tarafından doğrulanması

luşsal dokusunu oluşturan düzmece, yalan, kurmaca ve fantazinin doğasına ilişkin iç çatışmalar yok sayılabilmektedir.

(ama hangi anlamda?), bunlar hep romanın odağındaki psikolojik sorunların simgesel hakikatler dilindeki karşılıklarıdır. Farklı kuşaklar ve cinsiyetler arasındaki bu karışmalar, Hayri İrdal'ın kişilik sınırlarını belirleyememesi, özlemden de öte, kendisini annesiyle karıştırması ve kız sanması ile ilgilidir. Romanın, sonraki bölümlerinde bunların birçoğu veri olarak gündeme gelecek, romanın bütün ana izleklerini esinleyen karışık kişilik sorunu ("karışık" sözcüğüne dikkat), İspiritizma Cemiyeti'nde olduğu gibi, kılık ve kişilik değiştirme şeklinde su yüzüne çıkacaktır. Son olarak, hem doktorun hem de hastanın üstünde anlaştığı bir nokta olan Hayri İrdal'ın babasını kıskanmaması üstünde duracak olursak (95), burada bir kez daha romanın simgesel sisteminin örtük olarak ama ısrarla vurguladığı gerçeği görürüz. Anlatıcı-kahramanın iç çatışmalarını belirleyen karmaşa "baba kompleksi" kavramının çağrıştırdığı Ödipal çekişme değil, normalde birey evriminin daha erken aşamalarında görülen farklılık/aynılık çatışmasıdır.[9]

Kısacası, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün burada irdelediğimiz psikanalitik terapi bölümü, romanın diğer kısımları (ve Tanpınar'ın burada değinmediğimiz diğer yazıları) açısından değerlendirildiğinde; kahramanımızın komik görünüşlü trajik "talih"inin odağında daha önce "ithamın ciddiliği" (84) bağlamında sözü geçen "karısı" Emine'nin bulunduğu söylenebilir. Diğer bir deyişle, hâlâ bir "baba kompleksi"nden söz edecek olsak bile bunun adı konmamış fakat dolaylı olarak anlatılan ve simgesel düzeyde son derece belirgin olan bir "ana kompleksi"nin üstüne aşılanmış olduğunu kabul etmek gerekmektedir. Öyleyse romanın terapi seanslarıyla ilgili bölümü kahramanımızın iç dünyasında Emine'nin temsil ettiği hakikati ortadan kaldırmamış, tersine, psikanaliz bunu dolaylı olarak vurgulamanın bir aracı haline getirilmiştir. Biraz ilerde anlatıcı bunu hileli bir dille de olsa açıkça söyleyecektir: arkadaşları Hayri İrdal'a "baba psikozu dolayısıyla" (evet, bu yüzden!) "Öksüz" adını takacaklardır (109).

2. İmkânsız Anlamlar

Yukarıdaki çözümleme *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün zengin simgesel yapısı ve özel diline dikkat çekerek bu yapıtın toplumsal bir hiciv gibi okunuşunu sorgulamayı hedefliyordu. Bu yorum, yazarın, başlangıçta hayal bile edemeyeceğimiz hakikatleri aynı anda hem gizleyen hem de açığa vuran kompozisyon tekniği ile okuma stratejimiz arasında daha büyük bir uyum kurma gereksiniminden doğmuştu. Tanpınar'ın başka yapıtlarında olduğu gibi bu romanında da olanın görünenden, kastedilenin söylenenden hemen her zaman farklı olduğu-

---

9 Kahramanın gözündeki birçok arkaik özelliğinden dolayı Hayri İrdal'ın babasının tam bir "Ödipal baba" olmadığı öne sürülebilir sanıyorum.

nu göz önünde bulundurmak önceki yorumların çıkmazlarından koruyacaktı okuru. Romanın söylenen ile kastedilen arasındaki ilişkiyi ne ölçüde kopardığını fark ettiğimizde, kısa bir bölüm üstünde dursa da, yukarıdaki türden bir okuma, metnin yapısı, izlekleri ve imgeleriyle ilgili görüşleri değiştirmekle kalmaz, bizi böyle bir metnin türünü yeniden saptamaya zorlar. Yapıtların sürekli gözden geçirilmesi ve türlerin yeniden belirlenmesi edebiyat araştırmalarının ayrılmaz bir parçası olduğundan, Tanpınar'ın bu romanı hakkındaki son sözü söylediğim gibi bir yanılsamaya kapılmadan, Wayne Booth'un bu tür yol ayrımlarında esin verebilecek sözlerini aktaracağım: "Okurlar yapıtları türe ilişkin beklentilerinin olanakları doğrultusunda yorumlasalar da, yapıtlar sonuçta geçerli olacak çıkmaz sokak levhaları ve yön okları koymaya uğraşırlar" (435).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün türüne ilişkin tartışmada sorun doğuran konu bu yapıtın roman statüsü değil. Modern Türkiye edebiyatında yanlışlıkla "roman" adı verilen başka bazı yapıtların tersine, ve bütün özgül niteliklerine karşın, bu yapıtın sunduğu yaşanmış zaman, bireysel karakter ve ampirik gerçeklik benzetilerini, modernist romanı da içine alacak geniş kapsamlı bir roman paradigması açısından sorgulama gereği duymuyoruz. O halde tartışılması gereken, yapıttaki başat temsil yöntemi ve yazarın anlatısı ile kurduğu ilişkinin niteliği.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde söylenen ile kastedilen arasındaki sürekli ve sistemli kopuş, bu işlevi kendi farklı kurallarına göre yerine getiren iki tür retorik tekniğiyle baş başa bırakır bizi: alegori ve ironi. Alegorik anlatılar anlamlama düzlemlerinin yatay bölünmesiyle tanınırlar; ironide ise sözün kendi içinde bir anlaşmazlık gizlidir. Konuyu fazla uzatmadan; Tanpınar'ın romanında her iki stratejiye de yer verildiğini söyleyerek yapıtın başat temsil yönteminin "ironik alegori" ya da "ironi kipindeki alegori" olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu temsil yöntemlerinin edebiyat kuramcıları tarafından farklı şekillerde değerlendirildikleri göz önünde tutulursa, bunların Tanpınar'ın romanına uygulanışında belli bir isabet kaydetmek için bazı açıklamalar gerekiyor.

Alegorinin kendisi farklı yorumlara açık bir yöntem olduğu gibi (De Man, Van Dyke, Whitman) Tanpınar'ın anlatılarında alegorinin tam olarak nasıl işlediği de üstünde uzun uzun durulabilecek bir konu. Özellikle alegoriden bazı Ortaçağ ve Rönesans yapıtlarındaki gibi soyut kavramları açıkça kişileştiren anlatı sistemleri anlaşılıyorsa, böyle bir şeyin Tanpınar'da görülmediği açık. Öte yandan, Erich Auerbach'ın "tarihin temsili yorumu" (75) ya da "temsili gerçekçilik" (196) diye adlandırdığı, Dante'nin büyük yapıtında örneklenen, ilahi düzen ile somut dünyevi tecellinin hem ayrı tutulabildiği hem de dikey olarak bağlantılı kılınabildiği daha incelikli alegori tarzları bulunduğunu anımsamakta yarar var. Eğer sürekli olarak "asıl" öykü ile dikey olarak bağlantılı başka bir söylem düzlemine sistemli göndermeler yapan kompozisyonlarda alegoriyi anım-

satan bir şey olduğunda ısrar edersek, Auerbach'ın "temsili gerçekçilik" ile alegoriyi birbirinden ayırma dileğine saygısızlık etmiş olmayız.[10] Öyleyse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yalnız bu anlamda bir alegori sayılabileceğini, yani romanın "birincil" ve "ikincil" düzlemlerinden birinin, diğeri anlaşıldığında vazgeçilebilecek bir fazlalık (Van Dyke 215) olmamasına karşın, "asıl" öykünün ancak "öteki" öykünün izdüşümü olarak kavrandığında doğru dürüst anlaşılabildiğini belirtmeliyiz. Yalnız bu; iki düzlem arasında saydam bir ilişki olduğunu, iki paralel çizgi üstündeki noktaların bire bir karşılıkları bulunduğunu düşündürmemeli. Ben bu romanda daha çok her zaman ve her yerde geçerli iki düzlem varmış gibi düşünüyor, üstelik simge sistemi çözüldüğünde farkına varılan "üst" anlatının sürekli müdahalesi nedeniyle, insan etkinliğine dayalı ve sürekliliği olan bir olay örgüsü bulmakta güçlük çekiyorum.

Tekrar tekrar yazdığı ya da yazmaya çalıştığı için, Tanpınar'ın yapıtlarının "arkasındaki" (ya da "üstündeki") öykünün ne olduğunu biliyoruz. *Hikâyeler*'de yer alan ve ünlü miti mesel tarzında yeniden anlatan "Adem'le Havva" öyküsüdür bu (126-35). Tanpınar'ın yeniden anlatımında bu mitin psikanalizin nesne ilişkileri kuramını (Buckley, Kernberg, Mahler) akla getiren bir ayrışma-bireyleşme öyküsü, bir eksik doğum, psikoseksüel ve metafizik düşüş (cennetten kovuluş) öyküsüne dönüştüğünü görüyoruz. Bu öyküyü bir prototip saymamın nedeni, aynı izleği farklı şekillerde yineleyen bir dizi öykü içinde yazarın en çok bunu işlemiş olması. Yukarda sözü edilen; Hayri İrdal'ın "karısı" Emine'den ayrış(ama)masını anlatan düş; "Deli" Seyit Lütfullah'ın geçici olarak ayrıldığı ve bir gün kavuşmayı düşlediği halüsinasyon ürünü sevgilisi, o şahane, başka dünyalı ve harikûlâde Aselban (38-39), hep aynı başlangıç hayalinin ürünüler.[11] Bir romans öyküsü" değil (melodramı çağrıştırmasın diye "romantik öykü" demiyoruz), romansın ta kendisidir bu: imkânsız, umarsız, narsisist ve, bayağı da olsa, ensesti düşündüren bir aşk.[12] Dolayısıyla; Tanpınar'daki simgelerin çoğunlukla bu hayali başlangıç (ev, deniz), bunun yokluğu (saat) ve onu yeniden elde etme çabası (ayna) ile ilgili olduğunu söylersek abartmış olmayız. Tek tek simgeler ve simgesel kullanımlar öteki ("üst") anlatıya işaret ederken, o anlatıdan

---

10 Dante'nin yapıtının alegori ile ilişkisini ele alan yararlı bir tartışma için Van Dyke'ın kitabına bakınız (205-46).

11 "Asıl ben"i çağrıştıran "Aselban" adı daha sonra Emine'nin Hayri İrdal'a (çift anlamlı) seslenişinde yankılanacaktır: "Kendine gel" (119). Tanpınar'da sıkça rastlanan diğer eşdeşleme durumlarında da olduğu gibi, anlatıcılar, karakterleri ve bunları gösteren zamirleri doğru dürüst ayırt edemezler, ya da böyle yapmaya özen gösterirler.

12 Bu romans değerlendirmesinin Denis de Rougemont'un klasik yapıtından esinlendiğini belirteyim. *Tales of Love (Histoires d'amour)* adlı yapıtının çağdaş anlatıyı ele alan bölümünde Georges Bataille'ın *Ma Mere* adlı kitabını tartışan Julia Kristeva, buradaki anne figürünün tabu tanınmadığını, preödipal ve arkaik olduğunu, mümkün bir kimliği elinde tuttuğunu ve psikoza sürükleyebileceğini belirtir (371).

haberdar olmamız onun "alt" anlatı üstündeki dönüştürücü etkisini görmemize olanak sağlar.[13] Bu noktada alegorinin doğası hakkında genellemelere girişmenin çekiciliğine direnmek zor görünüyor: genelde düşündürdüğü niteliksiz insan ilişkileri, içinden çıkamadığı zaman sorunu, döngüsel mantığı, söylediğinin tersine saplantılı derecede "dünyevi" oluşu, vb. Tanpınar'ın romanında bu görüşlere haklılık kazandıracak pek çok örnek bulabilir, istersek alegorinin gayrişahsiliği ile insanın ve dünyasının "saat gibi" işlediğini düşünme arasındaki paralellikten yola çıkabiliriz. Bunları bir yana bırakıp, sahte bir olay örgüsüne sahip "üst" anlatının "alt" anlatıdan daha anlamlı olmadığı gibi onu açıklamasını da bekleyemeyeceğimizi vurgulamak istiyorum. Tanpınar'ın alegorisi, özne ve nesnenin yokluğunda anlaşılamayacak ve anlatılamayacak bir şeyi anlatıyormuş gibi yaparak kültürle alay etmekte, onu mümkün kılan dille oynamaktadır yalnızca.[14]

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki ironi üstünde durmak onu bir alegori olarak okumaktan daha kolay görünebilir; çünkü daha önce eleştiri, onaylamasa da, bu konuya dikkat çekmiştir. Romanı bir hiciv olarak değerlendiren Berna Moran'ın içtenlikle dile getirdiği kararsızlıklarda romanın türü konusunda vardığı kararın sorunları iyice belirginleşiyor. Moran, hicivden beklenenlerin ne olduğu konusunda son derece açık: "Hiciv, geleneksel, toplumsal ve ahlaki değerlerle, hayatta bunlara ters düşen davranışların yarattığı uyumsuzluktan kaynaklandığına göre, etkili olması için yazarın okurla paylaştığı rasyonel bir normlar sisteminin bulunması gerekir" (311). Öte yandan, anlatıcı-başkişinin güvenilmez oluşu ve değerlerinin muğlaklığı yüzünden tam bir hicivci rolüne bürünemediğini fark eder. Bunlar Moran'a göre "durumu biraz karıştırmaktadır" (312); hatta iş "bir yerde okunan eseri anlamasını güçleştirecek kerteye varır" (312). Yine de Moran "romanın, büyük bir kısmında" (312) Hayri İrdal'a güvenmeye karar verir. Yazısında çeşitli hiciv tekniklerini örnekleyen Moran, sona doğru romanın giriş bölümüne döner ve buradaki ironi tekniğini "okuru, esere nasıl bakacağı konusunda şaşkınlığa düşürüyor" (327-28) diye eleştirir. Bu bakış açısına göre, kullanıldığında şaşırtıcı olsa da, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironinin çok sınırlı bir yeri vardır. Moran ironinin bütün romana egemen bir strateji olduğunu

---

13 "Simge" kavramına yüklenen son derece değişken anlamlar yüzünden ve Tanpınar anlatısının özel gereksinimlerini göz önünde tutarak, burada simgeyi alegorinin kuruluşunda rol alan tek bir anlamlama birimi olarak ele aldığımı belirteyim. Bu kullanım simgeye zaman zaman yüklenen çağrışımcı, benzeşimci ve -vurgu yer değiştirme değil de kıyaslama işlevine yapılıyorsa- mecazi görevleri ikinci plana atmakta, romanın anlaşılması için sözcüğün köksüzleştikten sonraki serüveni üstünde yoğunlaşmaktadır (2. nota da bakınız).

14 Tam da bu nedenle, "anılar"ının ilk sayfasında Hayri İrdal'ın "başlangıcını bilmediğim çok mühim meseleler"den (9) söz etmesi rastlantı gibi görünmüyor. "Oynama" izleği ise sona doğru belirginleşir (299, 301).

düşünmez, bu yüzden "Tanpınar, başta ironi'ye dayanan bu hiciv yöntemini kullanmakla, sanırım, okuru gereksiz yere yanıltmış, işini güçleştirmiş oluyor" (329) diyebilir. Eleştirmen ne de olsa genelde Hayri İrdal'ın "hangi değerleri temsil ettiğini biliriz" (327) diye düşünür.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne daha "kararlı" bir yaklaşımın ortaya çıkabilmesi için bence vazgeçilmesi gereken, ironi tanımlaması değil, hiciv tanımlaması. Romanın görünüşte anlattıklarının simgeler aracılığıyla sürekli olarak başka bir dile aktarılıyor olması, yani "öteki" anlatının varlığı, bizde Hayri İrdal'ı pek tanımadığımız, (varsa eğer) değerlerini bilmediğimiz, hatta "değer" diye bir şeyi önemseme kapasitesine sahip olup olmadığına karar veremeyeceğimiz şeklinde kuşkular uyandırıyor. Belki de yazarın bu konuda okuru uyarmaya çalıştığı bile söylenebilir. Romanın tefrikası başlamadan önce yapılan bir görüşmede, kendisine yöneltilen "Bu kitabın bir mizah ve hiciv tarafı var, değil mi?" sorusuna Tanpınar'ın yanıtı, "Belki... Hayri İrdal neş'eli adam, galiba biraz da görmesini biliyor. Kendi aleyhinde olsa bile, konuşmaktan hoşlanıyor" olmuş (Tanpınar, "Ahmet Hamdi", 554). Romanın hiciv şeklinde okunuşunu kuşkuya düşürebilecek bu yanıt aynı zamanda "kurban"ın kim olduğunu da açıkça belirtiyor: Hayri İrdal'dan başkası değil bu. Ne de olsa roman haksızlık ve düzmeceyle mücadeleyi değil, romanın ekinde de ısrarla üstünde durulduğu gibi (Alptekin, 33), Hayri İrdal'ın benliğinin çeşitli versiyonlarıyla iç mücadelesini anlatıyor.[15] Bu yüzden; anlatıcının yadsıma tutkusunun, alay, karikatür, nefret ve iğrenmesinin boy hedefi olan nesneler en iyi ihtimalle kısmi nesneler olmaktan öteye gitmezler. Hedeflerin bir ayrıcalıklı seçimi, "olumsuzlama" gibi görünen tavrın tersinde, yani karakterlerin bitişme ve kaynama durumlarında da geçerli. Diğer bir deyişle, karakter, "aşk"ında da, nefretinde de, imgesel özdeşliğe dayalı eşdeşlenme süreci tarafından tutsak ediliyor, yutuluyor. Hem ben, hem de öteki, sırayla, aynı şekilde ve aynı nedenlerle yadsındığında, hiciv ve parçası olduğu etik evren ile birlikte terk edilmesi gereken, farklı benliklerin ilişki içinde olmalarını anlayan model oluyor. Bu model, kurmaca insan bağlantılarının mantığını ve kaos sonucunu doğuran ironinin özgül niteliğini kavramamıza yardımcı olamıyor.

---

15 Çağdaş Batı dünyasında hicvin çekiciliğini büyük ölçüde yitirmiş olması, üstünde durulmaya değer bir konu. Hicive zaman zaman gösterilen refleks tepkiler kültürün diğer eğilimleri ve genel durumu ile bağlantılı olmalı. Bu konuda tipik denebilecek bir itiraz, İtalo Calvino'dan gelmişti: Calvino, hicvin "ahlakçılığını" yeriyor, hicivdeki "sorgulama" ve "arayış" yokluğuna dikkat çekiyor, bu tarzın sınırlı ve tek yanlı olduğunu düşündürüyor, onu "tikel olana karşı yeterince mesafeli" bulmuyordu (62-63). Eleştiriye açık olan bu görüşler, yine de, Tanpınar'ın romanının türü hakkındaki tartışmada isyancı bir işlev görebilirler. Calvino'nun hicivde bulunmadığını söylediği özellikler Tanpınar romanında fazlasıyla vardır.

Romandaki anlamlama etkinliğini karmaşaya düşürerek "abes", "korkunç" ve "kaçıkça" sonuçlar doğuran ironi, kişinin sözde övgü, sahte tevazu, ya da hafifseme türü yöntemlerle söylediğinin tersini kastettiği masum bir söz sanatının zekice kullanılması değil. Örneğin anlatıcının Dr. Ramiz'e söylettiği ve hicivle pekâlâ bağdaşan "ilim ağızdan nakledilir" (101) sözünden bu tür sonuçlar doğmuyor; kastedilenin tersinden söylendiği belli burada; ironist kendisiyle "buluşuyor", ironi aldatıcı olmuyor. Ancak "aynı" Dr. Ramiz, görünüşte budalaca fakat simgesel "hakikat"i dile getiren sözler söylediğinde, yani anlatıcı ona başlangıçta anlaşılandan farklı olmakla birlikte yine de anlamsız sözler söylettiğinde kaosun doğması kaçınılmaz. Burada söz konusu olan, kastedilenin tersinin söylenmesi değil, söylenenlerin herhangi bir anlamı kastetmemesi; anlamın farklı bir yere konması değil, yersiz kalması. Mistisizm de zaten "asıl varlık"la buluşmanın "kasıtsız" olduğunu, kasıttan vazgeçmekle mümkün olabileceğini söylemez mi? "Karısı"nın hasta olduğunu söyleyen Hayri İrdal (93) karısı "hakkında" değil, karısı "olarak" konuşurken, Tanpınar kurmacasının tipik "rüya düzeni" devrede değil midir? Son çözümlemede anlamı olmayan bu ses çıkarma etkinliğinde onu bulmak olanaksızdır. O kadar "biçare" ve "yer"den yoksundur ki o, kendisi olarak bir anlam ifade edemez. Kimliklerinin çoğalışı yalnızca yokluğunu garantilemektedir.[16]

Bildiğim kadarıyla, "alegori ile ironi arasında retorik tarihi boyunca görülen örtük ve bilmecemsi bağlantı"ya (208) ilk dikkat çeken Paul de Man olmuşta. De Man, bu bağlantıyı özellikle Alman romantizminde buluyor, daha sonra Baudelaire'in *comique absolu*'sünden yola çıkarak, ironiyi, ampirik benliğin otantik olmayışının bilincinde olması şeklinde yorumluyordu (214). De Man'a göre "mutlak ironi, kendisi tüm bilincin sonu olan deliliğin bilincidir; bilinçsizliğin bilinci, deliliğin içinden delilik üstüne kafa yoruştur" (216). De Man şöyle sürdürüyordu: "[İroninin] açığa vurduğu zamansal boşluk, alegorinin hiç ulaşılamayacak bir eskiyi çağrıştırmasında karşımıza çıkan boşluktur. Dolayısıyla alegori ile ironiyi yan yana getiren ortak keşif insan kaderinin tam anlamıyla zamana bağımlılığıdır" (222). De Man bu kaderi, "bölünmüş benlik tarafından art arda kopuk anlar olarak yaşanan varoluşun düzmece niteliği" (226) şeklinde değerlendiriyordu.[17]

---

16 Daha geniş bir değerlendirme; anlamlama ediminin böyle bir yok olma tehdidi altında yaşamasının, romanda özgül izlekler halinde karşımıza çıkan irade, karar, yargı, değer verme ve inanma gibi edimlerin de içinde olduğu geniş bir kültürel kazanımlar yelpazesinin krize girmesiyle ilgili olduğunu gösterebilir. Örneğin, Hayri İrdal'ın babasını "beğenmemesi" özel bir durum olmaktan çok bir norm olarak görülebilir (120) ve kahramanın hayranlık, imrenme, kıskanma, korku ve nefret gibi hislerin ötesinde, örneğin saygıyı da içerebilecek bir beğenme ilişkisine zaten hiçbir zaman giremediği gösterilebilir.

17 Roman bu tür bir "zamana bağımlı kader" tanımına Nevzat Hanım'ın anlatıldığı ve tefrika metinden sonradan çıkarıldığı anlaşılan bir bölümde iyice yaklaşmış görünüyor. Başka Tanpınar ka-

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün hiciv şeklinde yorumlanışında yazar ile anlatıcı arasındaki ayrımın neden sık sık gözden kaçtığı da anlaşılabiliyor. Anımsanacak olursa, modern kurmacada yazarın (artık "geleneksel", dolayısıyla fazlalık sayılan) kişisel sesinin boğulması ile her kılığa girebilen anlatıcının sahneyi tümüyle doldurması arasındaki bağlantı, tartıştığımız romandaki türden "özgür", "hafif' ve nihilist ironi çerçevesinde ele alınmış ve belgelenmişti (özellikle Booth; De Man, 219, 227). Bu dönüşümün Tanpınar'ın romanındaki yansıması, kendi kendine konuşma idealini gerçekleyen bir "iç diyalog" dünyası kurması olmuştur. Okuma stratejimiz, tam da bu yüzden, çevresi duvarlarla örülü ve sürekli kendisiyle meşgul olan bu "kişisel dil"in dünyasında, söyleyen, söylenen ve söz edilen arasındaki ayrımların silinmesine, yer değiştirmesine ve birbirine karışmasına uyum göstermek zorunda. Bu bağlamda yazarın romana yazdığı ekte Hayri İrdal'ın bir sağlık evinde, yatağa oturmuş, başı elleri arasında, dış dünyadan habersiz kendi kendine konuşurken gösterilmesi (Alptekin, 33) son derece önemli ve ister istemez De Man'ın sözlerini düşündürüyor. Asıl yoksa, ben de yoktur. Öyleyse, romanda birçok kez gündeme gelen ve aşkınlık ile değer ihlâlini buluşturan "yokluk" izleğinin (147, 238, 245) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün şifresini çözebileceğini söyleyebiliriz. Bu durumda, "anılar"ını hiciv gibi okutması, Hayri İrdal'ın "hayattan intikamını alması"nın bir uzantısı mıdır acaba? Onun "kendine (çevirdiği) i'tisaf hissi"ni, okurun farkında olmadan topluma çevirmesi yerinde bir tepki midir?[18]

Şubat 1995

Kaynaklar

Alptekin Turan, *Bir Kültür, Bir İnsan: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*, İstanbul Nakışlar Yayınevi, 1975.

Auerbach, Erich, *Mimessis: The Representation of Reality in Western Literature*, Çev. Williard R. Trask, Princeton: Princeton U P, 1968.

Ayvazoğlu, Beşir, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü Yahut Bir İnkıraz Felsefesi*", Tanpınar, Saatleri, 340-54.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, 2. baskı, Chicago: U. Of Chicago P., 1983.

Buckley, Peter, ed. *Essential Papers on Objent Relations*, New York: New York U.P., 1986.

Calvino, İtalo, "Definitions of Territories: Comedy", *The Uses of Literature*, Çev. Patrick Creagh, San Diego: HBJ, 1986, 62-64.

rakterleri gibi Nevzat Hanım da "rüyalarına dikkat ede ede, uyanık hayatıyla onları karıştır"maktadır. Bu karakteri anlatan iki cümleyi epigrafta kullandım (*Yeni İstanbul* (1954); tefrika no. 38). (Romanın yeni basımlarında, atılan bu bölümlerin yanı sıra Alptekin'deki eke de yer verilmesini arzuluyoruz.)

18 Bu yazının oluşması sırasında desteğini gördüğüm Yasemin Alptekin-Oğuzertem, Walter G. Andrews, Sarah M. Atış, İlhan Başgöz ve John M. Crofoot'a teşekkürler.

De Man, Paul. '"The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: U, of Minnesota P., 1983, 187-228.

Demiralp, Oğuz, *Kutup Noktası*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Harries, Karsten. "Metaphor and Transcendence", *On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks, Chicago: U of. Chicago P, 1979. 71-88.

Kaplan Mehmed. "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1978, 140-43.

- *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 2. baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.

Kernberg, Otto F. *Object- Relations Theory and Clinical Psychoanalysis*, New York: Jason Aronson, 1977.

Kristeva, Julia, *Tales of Love*, Çev. Leon S. Roudiez, New York: Columbia UP, 1987.

Kutlu, Mustafa, "Tanpınar'ın Yalan Dünyası", Tanpınar *Saatleri*, 332-39.

Mahler, Margaret S., Fred Pine, Anni Bergman, *The Psychological Birth of the Human Infant*, New York: Basic Books, 1975.

Moran, Berna, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*", Tanpınar, *Saatleri*, 309-31.

Oğuzertem, Süha, "The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's *Mahur Beste*", doktora tezi, Indiana University, 1994.

Rabinowitz, Peter J. Before Reading: *Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca: Cornell U.P., 1987.

Reugemont, Denis de, *Love in the Western Word*. Çev. Montgomery Belgion, 2. baskı, New York: Fawcett Premier, 1956.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor". 1954. Kon. Ayşe Nur, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, der. Zeynep Kerman, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969, 553-55.

............, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1983.

............, *Mahur Beste*, 1944, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1975.

............, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1954, Dergâh Yayınları, 1987. Üç eleştiri yazısı içermektedir.

Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları, 1991, Özellikle 321-29.

Van Dyke, Carolynns, *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca: Cornell U.P., 1985.

Whitman, Jon, Allegory: *The Dynanmics of an Ancient and Medieval Techinique*, Oxford: Clarendon Press, 1987.

(*Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 65-83).

TANPINAR'LA ZAMAN

Selim İleri

25 Ocak 1962 Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölüm tarihi.

Tanpınar okumaya çabalamalarım da herhalde o tarihe yakın. Bir yaz mevsimi. Eniştem Dr. Talat Akdağ'ın zengin kitaplığında, Varlık Yayınları'nın yan yana dizildiği köşede, kenarlarına kavuniçi şeritler geçirilmiş, lacivert kapaklı, adı *Yaz Yağmuru* olan bir kitapla karşılaşıyorum. Yazarın adını ise hiç işitmemişim: Ahmet Hamdi Tanpınar.

Öykü şöyle başlar:

"Kapıdan girip de genç kadını bardaktan boşanırcasına yağmurun altında, bir eli bahçenin ortasındaki kurumuş palmiyenin gövdesine dayalı, yüzünde her şeyden habersiz, çok mesut bir gülümseme, adeta onu okşar görünce hakikaten şaşırdı ve kendi kendine güldü:

— Bu da bir başka türlüsü olacak... Ne dersin Hacivat'ım!

Hacivat omuz silkti:

— Benim mecanin taifesiyle işim yok. Ben Karagöz gibi akıl ve zevat isterim."

İtiraf edeyim ki, okuduklarımdan pek bir şey anlamamıştım. Bir defa, ilk cümle çok karışık gelmişti. Kapıdan giren kimdi? Hacivat'la konuşuyor, Hacivat da onu yanıtlıyordu. Sonra *'mecanin taifesi...'* Hiç bilmediğim bir şey... Ne?..

Bununla birlikte yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor, bahçede bir genç kadın, dalgın, gülümseyerek duruyordu. Kurumuş bir palmiye vardı.

Bunlar yetip artıyordu.

Sözlük, 'mecanin' için: "Deliler, çılgınlar, aklından zoru olanlar" diyor. Demek sözcük o zamanlar bile sönmüştü. Hem sonra, yağmur altında duran kadın

çılgınlar arasında sayılıyor da, Hacivat'la konuşan kişi çılgın, Hacivat'ın yanıtlayışı çılgınlık sayılmıyordu...

Belki bunlar da büyülemişti.

Büyülenmeme karşın "Yaz Yağmuru" öyküsünü baştan sona uzun yıllar okuyamadım. İmgeler, sanrılar, hep o yaz yağmuru ve resimlerdekini andırır birtakım figürler, sayfalar arasında belirdi kayboldu, aydınlandı karardı. Ama bu uzun öyküyü pek çok seviyordum. Yazınsal metinlere alınyazısı biçmeye kalkıştığımdan, tılsımlı "Yaz Yağmuru"yla aramda bir gönül bağı kurulacağını duyumsuyordum.

Ola ki şu cümle: "Çocukluğundan beri onun Karagöz ve Hacivat'la konuşmak adetiydi." Ve devamı: "Uzun süren bir hastalık boyunca onlarla öyle haşır neşir olmuştu ki aradan otuz sene geçtiği halde yine benliğinin ayrılmaz parçaları gibiydiler."

Benzeri bir yaşam çizgisinden gelmiyor muydum? Çocukluğum boyunca ateşli hastalıklarda resimli roman kişileriyle, artık Karagöz ve Hacivat'la değil de, *Hürriyet* gazetesinin her gün yayımladığı "Fatoş"larla, "Güngörmüşler"le dostluk kurmamış mıydım?

Bir Öykünün Gizi

"Yaz Yağmuru" için ilginç ve öncül bir yorum Tahir Alangu'dan gelir:

"Bu hikâyenin *Huzur* (1949) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki (1961) kişilerine ve anlatışına bağlandığı görülmektedir. Yaşamayı da tıpkı rüya gibi hareketsiz ve iradesiz kabul eden, günlük yaşama ve çatışmalar dünyasına bağlı zamanın dışında, derûnî bir başka hayat yaşayan kişiler bunlar.

"(...) Ahmet Hamdi, aslında bu kişilerinin saplantılarında hep kendi musallat kişisini, içine oturmuş, hayatı yaşamasına yol vermektense onu sürekli olarak ancak yorumlamaya iteleyen, kendi 'ben'ini anlatmıştır."

Öykü bir aşk öyküsü gibi gelişir. Çocukluğundan beri Hacivat'la, Karagöz'le iç söyleşilere dalmayı alışkanlıkları arasına katmış Sabri, yaz yağmurunda tanıdığı genç kadına tutulur. Ancak bir mevsim boyu, mevsim sona erinceye kadar sürebilecek bu aşk, tıpkı hayat gibi, tıpkı her günkü ilişkilerimiz gibi devingen, canlı, kıpırdak değildir de, bir hülya parçalanmışlığındadır.

Genç kadın, dahası, Alangu'yu izlersek, "kaybolmuş ve yanmış bir eski dünyayı sırtına yüklenerek" bu Boğaziçi bahçesine gelmiştir. Onunla birlikte bütünüyle silinmiş mazi bir kez daha dirilecek sanırız. Ama bu diriltme çabası da hepi topu bir sanrıdır.

Genç kadın, Sabri'nin gözünde "ipi kopmuş bir uçurtma hayali"yle geldiği gibi çekip gidecektir...

Bir aşk öyküsü, ama kültür gömleği değiştirmenin sancıları üzerine eşsiz bir söylence de.

"Yaz Yağmuru"nu nihayet sonuna kadar okuyabilmiştim. Sonra birçok kez yeniden okudum. Bir zaman geldi ki, ağır akışını ben de yaşamaya koyulmuştum. Tanpınar içe işleyen yazardı.

Sözgelimi Sabri'nin dolaştığı kitaplıkları, yaz sıcağında bu kitaplıkların serin havasını ben de dolaşmakta, ben de hissetmekteyim. Ben de Sabri gibi geçmiş yüzyıllarda geçen bir roman yazma çabası içinde gibiyim.

Tanpınar: "Plaj tenha ve sıcaktı. Beyaz alev dalgaları içinde kavruluyordu. Fakat biraz evvel çıktıkları kabine ıslak, loş ve serindi" der. İşte birdenbire, gözümüzün önünde İstanbul plajları tekrar yaşamaya koyulur. Sabri'nin yazıda yaratmaya çalıştığı geçmiş, şimdi bizim için, o yitip gitmiş plajları düşünürsek, okumada yaşatmaya çalıştığımız bir şey olmuştur...

Belki bu yüzden "Yaz Yağmuru"na gizemli, gizleri olan bir öyküye yaklaşırcasına eğilmekte yarar var. Tanpınar'ı bu öyküyle tanıdım. Onu hiç okumamış okurlara, "Yaz Yağmuru"yla başlamalarını salık veririm. Gönül bağı bir ömürboyu sürebilir.

Ama yalnız "Yaz Yağmuru" mu?

Ahmet Hamdi Tanpınar, eseri bugün de olanca yaşarlığını koruyan bir yazar. Oysa döneminde okurun ilgisine yeterince sunulmamış. Henüz bütünü yayınlanmamış güncesinde yakınıyor: "Tenkitlerden eser yok."

Günceyi basıma hazırlayan İnci Enginün'ün önemli açıklamasını da alıntılamak isterim:

"Tanpınar, şiir kitabı çıktıktan sonra tenkit beklemiş, fakat bir sessizlik karşılamıştır. Daha sonra çıkacak birkaç tenkidin onu çocuk gibi sevindirdiği anlaşılmakla birlikte, bu sessizliği, hatıralarında birkaç kere tekrarladığı 'Sükût suikastı' diye nitelendirmiştir."

Hemen Tanpınar'a dönelim: "(...) muhakkak olan bir şey varsa yirmi sene evvel bir şöhretim olmuş. Kitap neşretmemek, aynı muhitlerde yazmamak bu tesirin devamını men etmiş."

Aynı muhitlerde.. çevrelerde yazmamak. Belki de çevreler üzerinde durmak gerekiyor.

Tanpınar ne sağın, ne solun insanıdır. Ne muhafazakârlarla tam bir düşünce birliği içindedir, ne de devrimcilerle. Şiirinden öyküsüne, öyküsünden deneme yazılarına, birer anıt değerindeki romanlarına gönülden eğildiğimizde bu

usta, karmaşık, yetkin yazarın, kendisinden sonra da süreceğini bildiği bir 'sentez arayışı' peşinde olduğunu saptarız.

Doğu'dan ve Batı'dan gelgitler, onun yazısında yapıtında, en görkemli sayfalara açılır. Sentezi noktalayabilmiş midir? Bu ayrı konu... Ne var ki bizi sorularla donatmıştır, can alıcı sorular, sorunlarla:

"Tesadüfen Dede'yi tanımıştım. İnsanlığın ayrı bir yüzünü öğrenmiştim. Yunus diye bir şairim, Naci diye acayip bir şairim var, o halde niçin bilmiyorum!.. Bilmesem rahat edebilir miyim!.. Ve mesele kendi kendime oh bugün bu Dede Efendi'yi de unuttum, yarın da Itri'den kurtulsam.. diyebilir miyiz! Dememiz doğru mu?"

Tesadüfen tanışılan Dede, o günün muhafazakârlarınca bilinmekte, ama güncel hayatın kılgısına geçirilememektedir. Karşı kanat ise Dede Efendi'den alınabilecek bir tadın, yeni zamana aktarılabilecek bir estetik değerin kalmadığını ileri sürer. Tanpınar her kanatta yapayalnızdır.

Bu yapayalnızlığa karşın yazarın; bildiği, inandığı dünya görüşünde tek başına yol aldığı şimdi daha açık seçik kavranabiliyor. Yayımlandığı dönemde ardılı çıkmamış görüşler, savlar, düşünceler bugünkü kargaşaya, toplumsal açmazlara kılavuzluk edebilecek, büyük olasılıkla:

"Tenkidin, bir yığın inkârın, tekrar kabul ve reddin, ümit ve hülyanın ve zaman zaman da gerçek hesabın ikliminde yaşadığımız bu macera, daha uzun zaman, yani her manasında verimli bir çalışmanın hayatımızı yeniden şekillendireceği güne kadar Türk cemiyetinin hakiki dramı olacaktır.

"Gideceğimiz yolu hepimiz biliyoruz. Fakat yol uzadıkça ayrıldığımız âlem, bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu, hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir boşluk gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de bir vicdan azabı gibi konuşuyor"

Denge ve ikilikler

Beş Şehir'den bu saptayımlar. *Beş Şehir*, Ankara'yı, Erzurum'u, Konya, Bursa ve İstanbul'u dile getirirken yurdun, yurt insanının bir "his tarihi"ni de yazar. Tanpınar, hayatımızın, "gerçek bir sorunun süzgecinden" geçirilmesini önermekte, belki de talep etmektedir.

Sorgu ve iç sorgu, *Huzur* romancısının çağdaş Türk toplumuna sunduğu tek kılavuzdur. *Beş Şehir*, imparatorluk başkenti İstanbul'u yeni başkent Ankara'ya sıkı sıkıya kenetlerken, bir yandan da toplumsal-tarihî uyum aranır, bu uyumu şiddetle gereksinir.

Huzur'a gelince, roman, düpedüz bir tedirginliğin, huzursuzluğun romanı değil midir?

Dengeyle ikilik daima yan yanadır.

Sabahattin Eyuboğlu sebebi çözümlüyor: "Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşarken de yazarken de duyguyla düşüncenin, düşle gerçeğin tam ortasında bir yerde, zamanın hem içinde hem dışında yaşıyordu. Bir şeyin bitip bir başka şeyin başlar gibi olduğu kaypak, kıldan ince sınırın üstünde, dünle bugün arası alaca karanlıkta duraklıyordu çok zaman. Paris'te İstanbul'u, İstanbul'da Paris'i, Bâki'de Valéry'yi, Valéry'de Bâki'yi özlemişti, Debussy ile Itri'yi, Proust'la Evliya Çelebi'yi bile bir arada tadışı bundandı. Yetiştiği çevrenin ve zamanın da beslediği bu ikilikler Tanpınar'ın şiirinde zaman zaman büyülü bir dengeye kavuşuyor ve Türkçe'ye umulmadık bir tat kazandırıyordu."

İkiliklerden habersiz görünmeye yanaşmayan, bir yandan da denge gereksinen bu şaşırtıcı yazar, dengeyi herhalde yazısında çizisinde bulabilmişti. Denemelerinin başyapıtı sayılabilecek *Beş Şehir*'de iz sürersek, İstanbul, kendine ilişkin sayfalarda, boyuna 'kalıcı' olanı saptamaya çalışır "Hayatımızda hüküm süren gömlek değiştirme telaşı içinde" bir türlü gönül gözüyle göremediğimiz, görmeye fırsat bulamadığımız bu kalıcılıklar, öte yandan şehirden hızla silinmekte, yok olmaktadır. Öylesine derin bir karşıtlık karşısında, iç dengenin korunabilmesi neredeyse imkânsızdır.

Ama yazı denge ve uyumla örülüdür. Bakın, bir cami ve bir ayazmadan geriye kalanlar yıkım yazısında ışıyan estetik uyum:

"Sümbül Sinan'ın halifesi Merkez Efendi, surların dışında kendi yaptırdığı caminin ve kendi bulduğu bir ayazmanın yanında yatar. Yazık ki çocukluğumun hatıraları arasında kuytu ve haşyetli rahmaniyetini güçlükle yaklaşılan bir kürsü gibi parıldayan bu Müslüman asklepion'u artık kaybolmuştur. Ziyareti o kadar karanlık yapan ağaçlar kesilmiş, avludaki dergâh hücreleri yıkılmış, kuyu kapatılmış, hulâsa sırrın kendisini yapan unsurlar ortadan kalkmıştır."

Bağnazlığa karşı kültür

Peki ama sırrın yerini ne almıştır, diye sorabiliriz.

Tanpınar Merkez Efendi yapılarında, bir de "mimarisiz, düz bir kışla odasında yatan birkaç ölü ile ayazmanın derindeki havuzuna bakan silik yaldızlı kafesi ancak görülen çile odası"nı görür.

Edebiyatının belli başlı görüntüleri, burada olduğu gibi, yitirilmiş, sönmüş, silinmiş, yıldızsız şeylerle donanmıştır. Tanpınar, böylesi görüntüleri yaratan etkenleri, fizikötesinde değil; doğrudan doğruya somut koşullarda arar. Her şey-

den önce iktisadi çöküş ve yenilenişteki verimsizlik. "Hayatımızda yaratıcı olacağımız güne kadar", bütün görebileceğimiz, "bir hortlak hikâyesinden çıkmışa" benzeyecektir.

Yazar birçok 'son' şeyin ardına takılmıştır. Bir örnek: "Son atlıkarıncayı Kadırga meydanında birkaç yıl evvel görmüştüm."

Ne var ki 'son atlıkarınca'nın görüleceği zaten bilinmektedir. Geçmiş bir daha yaşanmak için değil, sadece kültürün sürekliliği adına korunsun istenilmektedir.

Beş Şehir'de Konya sayfaları Mevlâna'yı bir de iktisadi koşullar ortasında yorumlar:

"Moğol tahsildarlarının korkusu ile kovuklarda, mağaralarda yaşayan, o müthiş 699 yılı kıtlığında kemirecek ot bulamayan, zulmün, vebanın, her türlü felaketin harap ettiği Anadolu üzerinde bu ses bir bahar rüzgârı gibi dalgalanır. Dışarıdan o kadar çok şeyin yıktığı insan onu dinlendikçe kendi içinden yeniden doğar."

Yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'na Tanpınar herhangi geçmişseverin kederiyle bakmıyordu. Kültür değerlerinin ışığında verimli bir yarın arayışıydı endişesi.

Bu endişesi, bu söylemi yazık ki uzun yıllar örtük kalır. Tanpınar belli bir kesimin ya okumadığı yazardır; ya da, karşıt kesimin okur göründüğü...

Kargaşada, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibisinden göz kamaştırıcı bir ironi de yıllar yılı ırak kalır. *Huzur*'da "kendi içinden yeniden" doğamayan birey-toplum anlatılmışsa, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de, çalışma hayatının, üretimin durduğu toplumda şahlanan acıklı güldürüye yer verilir. Yalan dolan işler mekanizmasında, Tanpınar, Türkiye'nin bugünkü rantiye, batak hayatını görmüş gibidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü çalışma ahlâkından yoksun toplumun genel görünümünü betimler.

"Eğer yaşamak kelimesinin manası her şeyden mahrum olmak ve ıstırap çekmekse, her an küçülmek ve bunu nefsinde her lahza duymaksa, bir türlü aşamayacağı bir çemberin içinde durmadan çırpınmaksa, şüphesiz ben de benimkiler de en derin şekilde yaşıyorduk. Yok, bu kelimenin içinde biraz ruh ve imkân genişliği, birtakım hakları duymak, o içten sevinmeler, dışa karşı bir parçacık güven, etrafımızda müsavi şartlar içinde rahat bir karşılaşma filan varsa, o zaman iş çok değişir. Dikkat ediniz ki, bir şeyler yapmaktan, insanlara faydalı olmaktan hiç bahsetmedim."

Kaybolduktan sonra

Tanpınar, kaybolduktan sonra gelecek olanı satır aralarında söylemiştir. Tahlil etmek bugüne düşüyor.

Gördüğü son resim de çoktan değişmiştir:

"Birdenbire hiç beklemediğimiz bir yerde mermer bir çeşme aynası veya kapı çerçevesi, iyi yontulmuş taştan beyaz bir duvar size gülümser. İki servi, bir akasya veya asma, küçük ve üslûpsuz bir türbe, yahut küçük bir bahçe sanacağımız bir mezarlık, orada tatlı bir köşe yapar"

Çoktan değişmelere karşın, burada anlatılmak istenenin bir kültür barışıklığı olduğunu nasıl yadsıyabiliriz? Ve zaten asıl öngörü o kültür barışıklığında odaklanmıyor mu?

Tanpınar'ın kültür barışıklığı, eskiyi reddetmekten geçmediği ölçüde, yeniye 'légende' duygusu katabilecek kadar anlamlıdır. İşte *Beş Şehir*'in 'Ankara'sından:

"Atatürk'ün hemen herkesin gördüğü mektep kitaplarına kadar geçmiş bir fotoğrafı vardır: Anafartalar ve Dumlupınar'ın kahramanı son muharebenin sabahında tek başına, ağzında sigarası, bir tepeye doğru ağır ağır ve düşünceli çıkar. Ankara kalesi muhayyilemde daima ömrünün en güneşli saatine böyle yavaş yavaş çıkan büyük adamla birleşmiştir."

Tanpınar son yirmi yılda gündem oluşturan yazarlardan sayıldı. Onun eserini irdeleyen önemli yazılar, incelemeler yayımlandı. Bu eser çevresinde tartışıldı. Tanpınar'ın emeği değişik dünya görüşlerine bağlı yazarlarca değerlendirildi.

Ama *Huzur* yazarı okura gerçekte ulaştırılabildi mi?

Yahya Kemal-Tanpınar ilişkisi üzerinde duruldu da, bir öbekte görülebilecek öteki ilişkilere, sözgelimi Peyami Safa, Abdülhak Şinasi, Nahit Sırrı ve Samet Ağaoğlu çizgilerine hiç değinilmedi.

Sanırım gündem de usul usul elayak çekti. Tanpınar çapında büyük bir yazar, bana kalırsa, okurlarımıza bütün bir ders yılı boyunca okutulmalıdır. Bu yazar ve eseri, yaşadığımız toprağı kültürle, kültür barışıklığıyla donatmaya devam ediyor.

Oysa kendisi, besbelli, çok acı çekmiş:

"Hayat acayip bir yol.. sizin bıraktığınızı bir başkası yakalıyor. Böylece sahne değişiyor. Ve fakat aktörler gözünüzden kayıp oluyor."

(*Cumhuriyet*, 25 Ocak 1996).

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ZAMAN ANLAYIŞI

Erol Köroğlu

20. yüzyılın sonlarına yaklaştığımız günümüzde "zamanı", üzerinde çok da tefekküre dalmadan, sanki yekpâre ve sorunsuz bir şeymişçesine yaşıyoruz. Gündelik yaşamımızda onu, ya "su gibi akıp gittiğinden" ya da "hiç geçmek bilmediğinden" dem vurarak suçluyoruz. Aslında ne kadar farklı, birbiriyle çelişen şekillerde yaşıyoruz onu. Bu farklılık ve çelişikliği Reha Çamuroğlu şöyle örnekliyor:

"'Nargile içmek' ile 'Borsa broker'lığı' yapmak aynı insanın farklı zamanlarda yapabileceği iki farklı 'iş' midir yoksa bizatihi iki farklı zaman mıdır?

Çanakkale şehitleri ile, herhangi bir 'milli maç'ta 'Çanakkale Geçilmez' taktiği uygulayan futbolcuların, içinde hareket ettikleri zaman aynı mıdır? Başkasının zamanını yaşayabilir misiniz? Yüzülen derisini sırtlayıp yürüyen Nesîmî'nin zamanını tanıyabilir misiniz? Bırakalım başkasının zamanını, kendi 'zamanlarınız' hakkında ne hissediyorsunuz? Çocukluğunuz sizin geçmişiniz mi? Yoksa bir çocuğun kendi şimdisi miydi? Size taviz vermeye hazırım, ilk gençliğinize kadar gelebilirsiniz, o gencin zamanı - şimdi erişkin olduğunuzu varsayarsak sizin geçmişiniz midir? Her zaman 'ilk kez' âşık olabilir misiniz? Ne zaman koptu zaman? Nerede kırıldı? Akıyordu da bir engel mi çıktı önüne? Nerede bölündük? Neden parçalandık? Bakınca niçin parçalar görüyoruz? 'Aşkınızı bu kadar uzun süre nasıl sürdürdünüz?' Uzun mu? Aynı süreden mi bahsediyorsunuz? Peki bu sürenin niteliğinde anlaşmak zorunda mıyız? Benim yirmi (sayıyla 20) yılım size ne anlatır ki? (...)"[1]

Çamuroğlu'nun sorularını genişlete genişlete, sadece zamanla ilgili sorulardan oluşan yüzlerce sayfa yazmak mümkün. Zamanla ilgili bu kadar soru/n

---

1 Reha Çamuroğlu, *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, İstanbul 1993, s. 7-8.

varken onu nasıl tek parçaymış gibi yaşıyoruz? Bu son sorunun cevabı basit: Zamanın parçalılığını anlamaya çalışırken iyi kötü süregiden dengemizi yitirmemek, zamanın parçalarını bütünlemeye çalışırken kendi bütünlüğümüzü parçalamamak için.

Antik uygarlıklardan 20. yüzyıl başı Batı dünyasına gelene kadar yaşanan zamanla bizim zamanı yaşayışımız arasında bir fark var. O dönemlerde yaşanan zaman gerçekten de organik, bütünlüklü bir görünüm sergiliyor. İnsanların zamanı da yaşamı da algılayışları sorunsuz. Çünkü düşünce alanında mutlaklık hüküm sürüyor. Gerek tektanrılı dinler öncesinde, gerek sonrasında, gerekse Avrupa'yı Ortaçağ'dan çıkarıp insanı evrenin merkezine taşıyan, insana güveni ve geleceğe umudu inanılmaz boyutlara ulaşan Aydınlanma döneminde kuşkuya yer yok. Kuşku 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkıyor ve mutlak yerini izafiye terkediyor. 20. yüzyıla gelindiğinde zaman anlayışı tekil değil, çoğuldur artık. Bilimin, özellikle de fiziğin zamanı, kutsalın zamanı, masalların zamanı, evrenin zamanı, tarihin zamanı, edebiyatın zamanı ve "asrî yaşamın" zamanı, daha doğrusu bunların zamandan anladıkları, değişik özellikler gösteriyor. Artık "her şeyin bir zamanı var"!

Bu çalışmada hedefimiz, Türk Edebiyatının zamanda yolculuğuna kilometre taşları dikmiş Ahmet Hamdi Tanpınar'ın zamana yaklaşımını anlamaya çalışmak. Tanpınar'ın "zaman"la bir sorunu var mıydı? Onunla ilişkisi çelişmesiz, uyumlu muydu? Yoksa takıldığı, kurcaladığı bir şey miydi zaman?

Tanpınar ve zaman sözcükleri birlikte anılınca, insanın aklına iki şey gelir ilk anda: "Ne içindeyim zamanın" şiiri[2] *ve Beş Şehir* kitabının ikinci bölümünü oluşturan "Bursa'da Zaman" yazısı.[3] Tanpınar biri nazım, diğeri nesir bu iki eserinde de, Bergson'un "süre' kavramını andıran bir zamandan bahseder. Zamanın "ne içinde", "ne büsbütün dışında" olmayıp, "yekpâre, geniş bir ânın parçalanmaz akışında" olmak. Tanpınar meseleyi burada bıraksa, eserlerinde hep bu gizemli zaman anlayışını yeniden üretseydi, ortada uzun uzadıya tartışılacak pek

---

2 *"Ne içindeyim zamanın / Ne de büsbütün dışında:*
Yekpâre, geniş bir ânın / Parçalanmaz akışında..
Bir garip rüyâ rengiyle / Uyuşmuş gibi her şekil.
Rüzgârda uçan tüy bile / Benim kadar hafif değil
Başım sükûtu öğüten / Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş / Abasız, postsuz bir derviş;
Kökü bende bir sarmaşık / Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi masmavi bir ışık / Ortasında yüzmekteyim.
Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, haz. İnci Enginün, 3. bs. (İstanbul Dergâh Yayınları, 1989), s. 19.

3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 6. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979): s. 113-139. Tanpınar'ın aynı başlığı taşıyan şiiri için, bkz. Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 50-51.

bir şey kalmayacaktı. Ama orada kalmaz Tanpınar; yalınkat değildir. Edebiyatın alanı dışına taşan pek çok şey üzerine düşünür; fert, cemiyet, münevver, güzellik, sevgi, aşk, rüya, müzik, mimari, tarih, şark, garp ve medeniyet değişikliği gibi pek çok kavram üzerine. Bu durum, biraz da onun ilgilerinin çok yönlülüğünden kaynaklanır. Tanpınar şair, romancı ve hikâyeci olduğu gibi, edebiyat eleştirmeni ve tarihçisi, deneme yazarı, müzik ve güzel sanatlardan anlayan bir estettir de. Öte yandan, Tanpınar'ın ilgi alanları birbirinden kopuk, ayrı ayrı akan nehirler de değildir. O, bir alandan diğerine geçerken bağlantılar kurmaya, yaşadığı hayatı daha zengin bir biçimde anlamaya ve açıklamaya çalışır. Tüm eserlerinde bir bütünlüğün peşindedir "Yekpâre zaman"ın ve onun ortaya çıkaracağı "iç insan'ın.

Tanpınar'ın bu bütünlük arayışına, yine onun yazdığı bir makaleden, "Tenkit İhtiyacı"ndan[4] yola çıkarak bakalım. Tanpınar bu yazısına tenkit ve münekkit kavramlarının edebiyatımızdaki görünümlerini açıklayarak başlar ve kendi ideal münekkit tanımının izini sürer. Bizde Tanpınar'ın arzuladığı münekkit yoktur, çünkü nesiller arasında bir devamsızlık söz konusudur:

"*Ve her nesil başlı başınadır, yalnızdır, maziden kendisine hiçbir şey kalmadan san'ata girer. Silinmiş tahta üstünde kendi mânâlı veya manâsız edebiyatını yapar. Halbuki hakikatte böyle bir şey olamaz. Hakikatte her memlekette olduğu gibi bizde de her yeni eserin müspet veya menfi, kendisinden evvel gelenlerle bir yığın münasebeti, alâkası vardır.* (...) Hayatta her şeyde olduğu gibi san'atta da 'devam' denen bir kudret vardır. *Bu fizyoloji olduğu gibi cemiyet hayatında da fikir hayatında da esastır.* Benim yokluğundan bahsettiğim münekkit, bu devamı sabrıyla arayacak münekkittir."[5]

Oğuz Demiralp, Tanpınar'ın eserlerini yorumlamaya yöneldiği kitabında bu durumu şöyle saptar: "'Devam', yani süreklilik kavramı, Ahmet Hamdi'nin düşünce dünyasının ortadireğidir. Zaman, kültür, yaşam, sanat anlayışının ortak paydasıdır. Şiirlerinde ve düzyazının şiirsel bölümlerinde işlediği zaman ve an kavramları, kesintisiz bir akışı anlatmakla süreklilik düşüncesine katılırlar. Kültür ve toplumsal değişime ilişkin düşünceleri gene süreklilik izleğine bağlıdır. Bireyin acunla (evrenle) birliği ya da toplumla barışık olması sürekliliğin belirli biçimlerde yaşanmasına dayanır."[6]

Demiralp'in sözünü ettiği Tanpınar'ın süreklilik anlayışını örneklemek çok kolay. Örneğin "cemiyet-fert" ilişkisini tanımlarken bağlayıcı unsur olarak süreklilikten bahseder:

---

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Tenkit İhtiyacı", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman (İstanbul Milli Eğitim Başkanlığı Devlet Kitapları, 1969): s. 62-64.

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.m.*, s. 63, (Vurgulamalar bana ait)

6 Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapıtı Üzerine Eleştirel Bir Deneme* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), s. 61.

"Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. Çünkü cemiyet için fertte olduğu gibi ölüm yoktur. Orada süreklilik vardır. *Zincir ebedilik boyunca uzanıp gider. Parça parça olsa bile bir sonraki, kendinden önce geleni tamamlar. Cemiyet hayatı, topluluk için olduğu gibi, fert için de ölüm düşüncesini yener. Çünkü kurduğu değerler zincirinde ölümün de bir yeri vardır. Fert için bir bitiş, bir son olan ölüm, çok defa cemiyette bir başlangıçtır. Hakiki fert için ölüm hiçliktir. Hiçliğin vasfı olmaz. Kahramanca veya ona benzer herhangi bir vasfı olan ölüm, artık hiçlik olmaktan çıkar ve yeni bir şekle bürünmüş bir varlık olur. Bu yeni varlık fikri şahsa ait olandan cemiyete doğru yükseldikçe, doğrudan doğruya alakalı şahısların - dost, ana, baba, kardeş, sevgili, evlat - hatırasından cemiyetin hatırasına gittikçe sağlamlaşır. Yani fert, ferdi hayatından ayrıldıkça cemiyet onu devam ettirir. Bu ayrılış şahsiyete ait hususiliklerin inkârı değil, aksine, bu hususiliklerin değer kazanmasıdır. Tarihinin manalandığı yer, bu hatıralarla topluluk şuurunu devam ettirmesidir. Tarih, sanat eserleri, gelenekler, hepsi cemiyetin süreklilik şuurudur.*

(...) 'Ta haşra kadar' sözü, açıktan açığa o gün için yazılmış eski kasidelerde bile en çok geçen tabirlerdendir. Haşra kadar, yani ebedilik boyunca... Ebedilik boyunca yaşayacak olan fertler, hatta nesiller değil, cemiyettir. *Kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyet ve onun tarihi varlığı olan milliyet durur."*[7]

Tanpınar'ın düşüncesinde süreklilik niçin bu kadar önemli? Neden üstüne basa basa yaşamın her alanında özellikle de "cemiyet"te süreklilik özelliğinden söz ediyor. Bu sorunun cevabı onun neredeyse tüm eserlerine egemen olan "medeniyet değişimi" meselesinde yatıyor. Türk toplumu Tanzimat'tan başlayarak bir medeniyet değişimi geçirmiş, bu değişim toplumsal yaşamdaki sürekliliği parçalamış ve denge durumunun oluşmasına her zaman engel olmuştur. Tanpınar bu sorunun çözüm yolu olarak toplumsal yaşamın her alanında sürekliliğin tekrar sağlanmasını görür, fakat bu o kadar kolay değildir. Tanpınar, sürekliliğin kırılması durumunu en açık biçimde, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" adlı denemesinde ortaya koyar:

"Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayati meselelerimiz yerine bir şaka denebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran, yahut bu mühim ve hayati meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir.(...) Bu ikilik, evvelâ umumi hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir."[8]

---

7 Ahmet Hamdi Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet," *Yaşadığım Gibi*, haz. Birol Emil (İstanbul: Dergâh Yayınları, y.t..y.), s. 14-15. Vurgulamalar bana ait).

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, s. 24.

Denemenin ilerleyen bölümlerinde, "medeniyet değiştirmesi hastalığı" adını verdiği durumun ortaya çıkışını Tanzimat'tan itibaren yapılan yanlışlara bağlayan Tanpınar, varılan noktayı şöyle ortaya koyar:

"(...) Bugün umumi hayatımızda herhangi kökten bir ameliyeyi yapabilmek için lazım gelen şartlardan adeta mahrum gibiyiz. Bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamiyle teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmişiz; bir kıymet buhranı içindeyiz. Hiçbirini büyük manasında kendimize ilave etmeden her şeyi kabul ediyor; ve her kabul ettiğimizi zihnimizin bir köşesinde adeta kilit altında saklıyoruz.

Bir medeniyet bir bütündür. Müesseseleri ve kıymet hükümleriyle beraber inkişaf eder. Onları lüzumsuz bulmaz, şüphe de etmez. (...) Umumî hayat değiştikçe, medeniyet de müesseseleriyle ve kıymet hükümleriyle değişir. Bazen bunların bir kısmını tasfiye eder. Fakat bütün bu değişiklikler insanla beraber olur. Küçük, büyük buhranlar, anlaşamamazlıklar, huzursuzluklar, sıçrayış devirlerinde ihtilaller, teknik terakkiler, keşif veya tabii inkişaflar bu tasfiyeleri yapar. Garp'ta Ortaçağ insanı, rönesans insanı, makine sanayii devrinin insanı, bugünün insanı medeniyetiyle, müesseseleriyle beraber teşekkül etmiş şe'nî ve tarihi vâkıalardır."[9]

Değişimin doğallığını eski medeniyetimiz için de vurgulayarak ilerleyen Tanpınar, Türk insanının yerleştiği tarihsel döneme göre farklılıklar sergilediğini, fakat yine de sürekliliğin devam ettiğini vurgular:

"Bütün bu insanlar ne kendilerinden, ne de bir evvelkilerden şüphe ediyorlar, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri kudsî bir emanet gibi kabul ediyorlar, aralarında nesil farklarını tabii buluyorlardı. Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hal ile mazi zihinlerinde birbirine bağlıydı. *Birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur ediyorlardı."*[10]

Tanpınar bu süreklilik ve bütünlüğün yitirilişini Tanzimat sonrasına bağlar. Tanzimat'la birlikte hiçbir şey yapılmamış değildir. Fakat bunların, kuşakların birbirini tamamlaması biçiminde değil, eksikliklerin, tarihsel koşulların zorlamasıyla oluştuğunu vurgular. Tanzimat sonrası toplum yaşamında ikilik ve onun neden olduğu kuşku kaçınılmazdır. Kuşku ve kararsızlığı örnekleyerek ilerleyen Tanpınar sonuca şöyle ulaşır:

"Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanıbaşımızda bazan bir mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet; ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serab parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu

---

9 *A.g.m.*, s. 25-26.

10 *A.g.m.*, s. 26. (Vurgulama bana ait)

yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir. Tereddüt ve bir nevi vicdan azabı... (Bize akseden çehresiyle yanlış yapma korkusu)

Bunlar şüphesiz başlangıç noktalarıdır. Ve her başlangıç noktası gibi yüzlerce kılığa girerek hayatımıza tesir ediyor, nesiller boyunca bir türlü insanı ve cemiyetimizi gerektiği gibi düzenlememize engel oluyorlar. Bir neslin halledeceği davaları nesilden nesile havale eden, en basit meseleleri bir türlü atlanamayan eşikler halinde getiren, kendi hareketlerimizin neticelerini bize o kadar yabancı kılık altında gösteren, hülasa bize öz bir hayat yerine, sırasına göre on, on beş, yirmi yıl, bazen daha fazla süren tecrübe devreleri yaşatan hep bu medeniyet değiştirmesidir."[11]

Toplumsal, kültürel, sanatsal alanlarda varolması gereken sürekliliğin Doğudan Batıya yönelen bir medeniyet değişikliği sırasında kaybı ve tekrar elde edilemeyişi. Bu izlek Tanpınar'ın sadece bu yazısının değil, hemen bütün çalışmalarının eksenini teşkil eder. Peki ama Tanpınar, bu durumu saptayan ve üzerine giden tek kişi midir Türk edebiyatı ve düşünce tarihimizde? Elbette ki, hayır. Tanpınar'ın da değindiği gibi, bu durum yüz yılı aşkın bir süredir yaşanmaktadır ve Doğu-Batı, muhafazakârlık-ilericilik, devrimcilik-ilericilik vb. biçimlerine girerek her dönemde tartışılmış, işlenmiştir. O halde, Tanpınar'ın konumunu farklı kılan koşullar, onu ortaya çıkaran düşünceler nelerdir, biraz da onlara yönelelim.

BATILILAŞMAYLA BAŞLAYAN

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemeye başlamasıyla birlikte, özellikle saray ve devlet adamları kan kaybını durdurma yollarını Batı uygarlığında aramaya başlamışlardı. Gel gör ki, derde deva olması amacıyla denenen her yenilik geleneksel yaşamda bir yara açıyordu. Batıya yönelişin ilk anlarından, daha yeniçeriliğin ilgası ve hatta Lale Devri'nden itibaren bu durum geçerliydi. Tanpınar'ın deyişiyle "devam zincirinde" kırılmalar oluşuyordu. O zamanlardan başlayarak görülen muhafazakâr-Batıcı ayrışması bir türlü çözülmeden devam etti. Bu kavga sırasında iki referans noktası önemlerini muhafaza ettiler. Bunlardan birincisi Batının teknolojik, ekonomik açılardan üstünlüğü idi. Muhafazakârlar da Batılılaşmacılar da bu noktada hemfikirdi. Yalnız muhafazakârlar Batıdan kendi bünyemize uygun olanı alıp, gerisini bırakmayı savunurlarken, diğerleri Batının yekpare biçimde kabulünü istiyorlardı. İkinci bir nokta ise, Türk tarihinin konumu idi. Yani geçmişin ne yapılacağı meselesi. Bu meselenin ele alınışı da iki kutupluydu. Bir grup geçmişi "altın çağ" olarak alır ve bugünü ona dayanarak eleştirirken, diğeri geçmişin "kötülüğünü" söz konusu ediyordu.

---

11 *A.g.m.*, s. 30.

Burada biraz durmak gerekiyor. Çünkü bu noktada işin içine tarih kavramı karışıyor. Çağlar boyunca zaman kavramı ve zaman ölçme biçimleri değişirken, tarih anlayışı da değişmekteydi. Yani yirminci yüzyıl insanının tarihi kavrayışıyla, diyelim 15. yüzyıl Osmanlı insanının tarihi kavrayışı aynı değildi. Osmanlı tarihçiliği "vakanüvîslik" biçimindedir. Olaylar sırasıyla ve tüm ayrıntılarıyla anlatılır, fakat bunlar arasında ilişkiler kurulmaya ve bu olaylar yorumlanarak bazı sonuçlara varılmaya çalışılmaz. Aslında Avrupa tarihçiliğinin durumu da 18. yüzyıla kadar pek farklı değildir. 18. yüzyılda, Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle modern anlamda tarih anlayışı doğmaya, tarih zamansallaşmaya başlar.

Zamanlaşan, yani geçmişe şimdinin yorumunu taşıyan tarih anlayışı, Batının diğer bütün araçları gibi, Batı dışında kalan, tırnak içinde geri uygarlıkları da etkileyecektir. Batının etki alanına giren diğer toplumlar, o zamana kadar kendileri için bir sorun teşkil etmeyen geçmişlerine rahatsız bir şekilde yaklaşmaya başlayacaklardır.

Batılılaşma öncesi toplumlarda, tıpkı tarih kavramı gibi, gelenek de sorunsuz bir anlam taşır. Bu toplumlar için gelenek, toplumun sürekliliğini sağlayan ve kesintilere uğramaksızın, kendini değiştirip geliştirerek süren bir kurumdur. Toplumun bütün kesimlerince homojen bir şekilde algılanır ve yaşanır. Fakat yabancı etkiyle karşılaşıldığında, gelenek o toplumda yaşayan için taşıdığı "birleştirici ve devam ettirici kuvvet" anlamını yitirecek ve "yeni"den sakınmak için kullanılan bir zırh, bir kalkan görevi görmeye başlayacaktır.

Abdullah Laroui, Arap toplumlarının Batılılaşma sorunlarını ele aldığı *Tarihselcilik ve Gelenek* adlı kitabında,[12] Batıyla karşılaşma durumunda toplumda iki tür aydının ayrıştığını vurgular. Laroui'nin tabiriyle bunlar, gelenekselci (traditionalist) ve liberal aydınlardır. Laroui'nin buradan yola çıkarak ortaya koyduğu bir diğer ayrım da "gelenek" ve "gelenekselleştirme" arasındadır. Gelenek, toplumsal yapının uyumlu bir biçimde sürmesi açısından, vazgeçilmez bir unsur olarak her zaman vardır. Fakat Batının siyasi, ekonomik ve askeri gücü karşısında gerileyen ve kendisine zorlanan reformları gerçekleştirmeye yönelen "geleneksel" devletler, kendi toplumlarından doğan tepkiyle de karşılaşacaklardır. Bu muhalefetin kaynağı genellikle, kültürel seçkinlerden oluşan "ulemâ"dır. Ulemânın tepkisi toplumun gelenekselleştirilmesi sürecini başlatacaktır.

"Bu süreç içinde 'gelenekselci' reform taraftarı aydınların savunduğu ideolojik konum nedir? Savunulan konuma göre, Avrupa olgunluğa erişmiş olmaktan uzak, sonradan görme bir kültürü simgelemektedir. Bugünkü gücünü Çin, Hint ve İslam gibi eski kültürlerin geçmiş zenginliklerinden aldığı ilhama borçludur. Bu eski ve değerli kültür-

12 Abdullah Laroui, *Tarihselcilik ve Gelenek: Arap Aydınlarının Krizi*, çev. Hasan Bacanlı (Ankara: Vadi Yayınları, 1993)

ler geçmişte belli bir bilim birikimi sağladıktan sonra, bu birikimi bilinçli bir tercih ile aşarak kültürü insan ruhunun sonsuz zenginliklerine yöneltebilmeyi başarmışlardır. Bu toplumların bugünkü düşmüş oldukları durum teknolojik gerilikten değil, tarihsel felaketler sonucu manevi bir düşüşün sonucunda ortaya çıkmıştır. O halde önemli olan siyasal ve askeri reformlardan çok bir ahlak reformudur. Ne var ki, önemsiz birkaç istisna dışında, Avrupa teknolojisi dışlanmamaktadır. Bütün kültürel uzantılardan arındırıldığı sürece, bu teknolojinin ithali önemli, hatta gerekli görülmektedir. Bu bakış açısı ister istemez ciddi bir ikilemi doğurmaktadır. Bir yanda gelenekselci ölçüler içinde amacı *belirleyen siyaset ve ahlak boyutu, öte yanda salt bir araç olarak bakılan* Batı *teknolojisi".*[13]

Bu gelenekselcilik yanlısı aydınların karşısında Batı liberalizminden etkilenen bir aydınlar topluluğu oluşmaya başlar. Laroui bu kesim içinde de iki farklı grup saptar: Yabancı dil bilen, Avrupa'ya gitmiş (asimile olmuş) aydınlar ile Batı bilgisini kendi dilindeki çevirilerden öğrenen (geleneksel kökenli) aydınlar. Asimile aydın - ki bizim modern edebiyatımızdaki "züppe" tipinin çıkış noktasıdır -, Avrupa kültürünün yalıtılmış yönlerini kendi geleneksel kültürüne parça parça yamamaya çalışırken, geleneksel aydın, geleneksel sistemi Batı ile karşılaştırarak kendi içinde tutarlı yeni bir yapı oluşturmaya çalışır.[14] Sonuçta bu ikisi arasındaki fark ton farkıdır ve liberal aydınlar, gelenekselci aydınların zıddına tamamıyla Batıya yönelinmesi zorunluluğunu vurgularlar.

"[Liberal aydın], toplumun geçmişini sert bir şekilde yargılamaya geçti. Bu toplumun başarısızlığı 'Doğu *Despotizmi'ne yüklendi. Avrupa medeniyetinin materyalist olduğu şeklindeki* geniş *ölçüde kabul gören görüşe verdiği cevabında insan emeğini makineyle değiştiren bir medeniyetin,* makinenin *rekabetinden korkan bir medeniyetten daha manevi olduğu karşılığını verdi."*[15]

Kuşkusuz, Laroui'nin yorumlarının merkezinde Arap toplumlarının Batılılaşma süreci vardır. Ama bu sürecin Avrupa dışı kültürlerde ana hatlarıyla da olsa, benzer bir şekilde ilerlediği düşünülürse, gelenekselci/liberal aydın farklılaşmasının bizim kültürümüzde de görüldüğü söylenebilir. Tanzimat'tan (hatta 1839 öncesi yenileşme hareketlerinden) itibaren her değişim/dönüşüm evresi etki-tepki ilişkisi doğrultusunda ilerlemiştir. Bir kesim geride kalan her şeyi yüceltme eğilimi gösterirken, bir kesim geçmişin bütün unsurlarını reddetme tavrına yönelmiştir. Gelenekselci aydın için gelenek "yitirilmiş cennet" iken, Batılılaşmacı liberal aydın için akla, bilime karşı direnen, bağlayıcı, köstekleyici bir güçtür.

Bu kısır gelenekselci/Batılılaşmacı çekişmesini aşmaya yönelik ilk adım ancak, 1921 yılında çıkmaya başlayan *Dergâh* dergisi çevresince atılır. Dergâh der-

---

13 Kemal İnan, "Üçüncü Dünya: Taşralıktan Evrenselliğe". Abdullah Laroui, a.g.e.,'in içinde, s. 18.

14 *A.g.m.*, s. 19.

15 Abdullah Laroui, *a.g.e.*, s. 144.

gisini çıkaran aydınlar, düşünsel alanda Bergson'a duydukları yakın ilgiden dolayı, "Bergsoncular" olarak anılacaklardır.

"Bergsonizm sistemli olarak ve 1905'ten 1918'e kadar kuvvetle hüküm sürmüş olan, pozitivizm ve mekanik evrimcilik akımına tepki halinde ilk defa bir genç profesör ve yazar zümresi tarafından savunulmaya başlandı. Bu zümre *Dergâh* dergisini çıkardı (1921). Burada birbirlerinden pek az farkla İsmail Hakkı, Mustafa Şekip, Mehmet Emin'in rolleri vardır. Bu yeni çevre yalnız Bergson'u ileri sürmüyor, Gökalp'in sosyolojik felsefesine tepki halinde E. Boutroux, W. James ve Bergson'a, yani evrimcilik ve zihinciliğin karşısındaki anti-intellectualism'e dayanıyordu. Her üç filozofun ortak vasfı, zihinciliğe olduğu kadar mekanizme karşı ve plüralist oluşları idi. Genç Türk düşünürleri de bu yeni akım önünde her noktadan birleşik değildirler. Ortak cepheleri yalnız pozitivizme karşı vaziyet almalarından idi. Her üçü de Türk pozitivizmine hücumda birleşiyorlardı. (...) *Dergâh*, umumi hatlarında az çok birlik manzarası gösteriyordu. Bu birliği meydana getiren iki neden vardı. Birincisi Gökalp'e karşı oluş, ikincisi Kurtuluş Savaşı cephesinde birleşmek. Bu hareketin hakim görüşü şu idi: Batı istilâsı karşısında direnmemiz büyük bir ölüm-dirim anından ve bunun uyandırdığı son derece şiddetli bir hayat gerginliğinden ileri gelmektedir. Başarımızın sırrı rakam, ölçü ve müspet ilim değildir. Bunların yalnızca vasıta değeri vardır. Başarımızın sırrı canlıların hayat mücadelesindeki hakim güçleri olan içgüdülerden, 'hayat hamlesi'nden (élan vital) gelmektedir. Bu ana fikir etrafında toplanan genç nesil Kurtuluş Savaşı'nın zaferini niceliğe karşı niteliğin, mekanizme karşı yaratıcı hamlenin zaferi sayıyorlardı."[16]

Mustafa Şekip Tunç, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi Hisar, genç Ahmet Hamdi Tanpınar ve daha birçok aydını çevresinde toplayan *Dergâh* dergisi alışılmış gelenekselci tavrı aşan, daha araştırıcı bir yaklaşım geliştirmeye çalışır.[17] Tanpınar'ın zaman anlayışı, tarihi bir süreklilik olarak görmeye çalışan ve "süreklilik içinde değişim, değişim içinde sürekliliği" savunan bu çevrede, özellikle hocası Yahya Kemal Beyatlı'nın etkisi altında gelişecektir.

GEÇMİŞE BAKIŞLAR: YAHYA KEMAL, A. ŞİNASİ HİSAR, A. H. TANPINAR

Yahya Kemal Beyatlı, Tanpınar'ın hocası, fikirlerinin babasıdır.

Türk Edebiyatının en büyük şairlerinden biri olan Yahya Kemal, sistemli bir düşünür değildir. Düşüncelerini, ölümünden sonra kitaplaştırılan gazete ve der-

---

16 Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, 4. bs. (İstanbul: Ülken Yayınları, 1994), s. 375-376.

17 Necmi Zekâ, "Hatırlama ve Tarih", *Defter*, s. 1 (1987): 12.

gi yazılarında ifade etmiştir. Fakat onu yaşadığı dönemin aydınları ve özellikle Tanpınar için bir düşünür seviyesine çıkaran neden, bu dağınık düşünceleri çok başarılı bir biçimde şiirlerine yedirmesidir. Tanpınar'ın zaman anlayışı ve süreklilik arayışının kökenleri, Yahya Kemal'in çok bilinen, kısacık bir şiirsel ifadesinde yatar: "Kökü mâzîde olan âtî".[18]

Yahya Kemal, Bergson'un *süre* kavramını anımsatan bu düşünceye ilginç bir düşünsel serüven sonucunda ulaşır. Gençlik yıllarında Laroui'nin "asimile aydın" tanımlamasına uygun bir görünüm sergiler. Çok genç yaşta gittiği Paris'te on yıl geçirir. Paris'te çeşitli edebiyat ve entelektüel çevrelerine girip çıkan Yahya Kemal, yurduna beklenilenden farklı düşüncelerle döner. Uzun Paris yaşamı onu geleneksel edebiyattan koparacağına, ona daha da yaklaştırmıştır. "Nev-Yunanîlik" gibi bir ara dönemden sonra Osmanlı geçmişine iyiden iyiye sarılır.

Yahya Kemal'in Osmanlı tarihine ilgi duymasının temelinde mesleğiyle ilgili bir arayış yatar. Şiirini en mükemmel biçimde yaratmasını sağlayacak malzemeyi, yani dili aramaktadır. Onun şiir için elverişli bulduğu dil, Batı etkisiyle yoktan varedilen bir dil değil, Türklüğün Anadolu'ya girişinden itibaren yaşamın tüm alanlarında süregelen dildir.

"Yahya Kemal, 'eskiye doğru zihni gidişinde' geçmişten, özellikle de geçmişin şiirinde 'edebi' saydığı, değişmeyen değerleri edinmeyi öngörmektedir. Bunların başında da Türkçe gelmektedir. Evde, sokakta konuşulan Türkçe. 'Geçdi Galip Dede candan yâhu', 'Göklere âçılmasun eller ki dâmânındadır', 'Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün', 'Ağlarım hâtıra geldikçe gülüşdüklerimiz' dizelerini, 'eski edâda' olsalar bile bu Türkçenin ürünü saymaktadır. Şiirinde hep bu sesi arayacak ve bulacaktır."[19]

Yahya Kemal'in süreklilik arayışı, dil alanından başlayarak tüm siyasal ve sosyo-kültürel alanlara yayılacaktır. Osmanlı tarihine, cumhuriyet rejimine, mimariye, müziğe ve edebiyata bakışını bu arayış belirleyecektir. Nitekim, "kökü mâzîde olan âtîyim" dizesinde vücut bulan süreklilik merakı çevresini de etkileyecek ve Ziya Gökalp'in pozitivist/sosyolojist bakışından sıkılan genç aydınların katılımıyla *Dergâh* dergisini doğuracaktır.

Dergâh'ta buluşan aydınlar, Mustafa Şekip (Tunç)'un tanıtımını yaptığı Bergson felsefesi dolayımıyla bir Doğu Rönesansı yaratmaktan söz ederler. Bu düşüncenin temelinde, bütün medeniyetlerin temelinde Doğu'nun yattığına olan

---

18 Bu ifadenin öyküsü, Yahya Kemal'in yaşadığı dönemdeki konumu açısından önemlidir: "Bir gün Ziya Gökalp, onun Osmanlı tarih ve kültürlerine düşkünlüğünü ima ederek şu beyti söyler: *Harâbisin harâbâtî değilsin/Gözün mâzidedir âtî değilsin*. Yahya Kemal ise 'irtical dedikleri nâdir tesadüfün sevkiyle' şöyle cevap verir: *"Ne harâbî ne harâbâtîyim/Kökü mâzîde olan âtîyim."* Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam*, 2. bs. (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1995), s. 71

19 Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: 1923-1950* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), s. 416.

inanç vardır, fakat bu inanç daha önceki gelenekselci aydınların geçmişi idealize edişleriyle benzeşmez. Doğu Rönesansı, özünde Bergson'un yaşam atılımı (élan vital) kavramını içermektedir:

"Yahya Kemal'in ve öteki Dergâhçıların anladığı manada Doğu Rönesansı, medeniyetimizin ölü taraflarıyla değil, bir zamanlar ona hayatiyet kazandıran ruhuyla dirilmesi ve yepyeni bir hayat hamlesiyle çağını kucaklaması demekti. Kısaca, bu diriliş ne geçmişin tekrarı, ne de inkârıydı, bir imtidad'dı. İmtidad, Yahya Kemal'in lügatinde, sürekli bir değişme içinde değişmeyenin, yani asıl hüviyetimizin muhafazası manasına geliyordu."[20]

Yahya Kemal'in kullandığı imtidad kavramıyla Bergson'un *süre* kavramı arasında yakın ilişki vardır. Geçmişin hiç kaybolmadan şimdiyle birleşmesi ve geleceği oluşturması biçiminde tanımlanan, akılla değil, sezgiyle anlaşılan gerçek zamandır süre.

"Yahya Kemal'e göre insanlar zamanı bir vehme uyarak geçmiş, şimdi ve gelecek diye üçe bölmüşlerdir. Hakikatte bunların üçü de yoktur, yürüyen bir şey vardır, imtidad vardır. 'Bu imtidad hattının ortasında, hal içinde yaşıyoruz; gelecek kısmını göremiyoruz. Geçmiş olan kısmını ise tarihçilerin bize naklettikleri gibi biliyoruz, yahut o kısmın bize kalmış eserlerini görüyoruz. Millî varlığımızdan yalnız geçmiş olan devirler muhayyilemizde bir yekûn halinde duruyor."[21]

"Yahya Kemal, milli muhayyilenin geçmişine, yani Türk tarihine hep bu imtidad ve hayat hamlesi açısından yaklaşacaktır. Beyatlı için tarih bireysel bir şey değil, "anonim ve kollektif bir süreçtir. "Yahya Kemal'in şiirinde Osmanlı tarihinin zaferleri, askeri ve medeni menkabeleri, meydana geldikleri, devrine ait oldukları hükümdara atfedilmeyen, onlardan bahsedilmeden, onlar dışında, kollektif bir öze irca olunarak işlenmiştir."[22]

Yahya Kemal için, Türk tarihinde gerçekleşen yaşam atılımı anları önemlidir: 1071 Malazgirt Savaşı, İstanbul'un fethi, Yavuz Sultan Selim'in başarıları, Lâle Devri ve gelinen son noktada Türk Kurtuluş Savaşı. Bunlar Türk kültürünün devamını sağlayan atılım anlarıdır.

Beyatlı'da, tarihte yaşanan atılımlarla süregelen Türk kültürünün cisimleştiği coğrafya İstanbul'dur. "İstanbul, geçmiş zamanın zafer ve yenilgilerinin çağrışımlarına açık semt ve insan adlarıyla, yapılarıyla, doğasıyla bir süreklilik ola-

---

20 Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 101-102.

21 *a.g.e.*, s. 103-104.

22 Ömer Faruk Akün, "Osmanlı Tarihi Karşısında Yahya Kemal'in Şiiri," *Ölümünün 25. Yılında Yahya Kemal Beyatlı* (Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1983), 77'den alıntılayan Ahmet Oktay, *a.g.e.*, s. 416.

rak tasarımlanmaktadır. Bir geçmişe sahip olduğu vurgulanmaktadır elbet, ama yaşanan, yaşandığı için de bir anlamda olumlanan bir şimdinin içinden alımlanan bu geçmişe bir gelecek boyutu da kazandırılmak istenmektedir. Kenti, geçmiş/şimdi/gelecek momentlerinde yeniden kurmak istemektedir Yahya Kemal (...)"[23]

Geçmişin şimdi ve gelecekle bağlantılı olarak süregelmesi önemli bir nokta. Çünkü bu üçlü bağlantı Yahya Kemal'i dipsiz bir nostaljiye, maziperestliğin ağına düşmekten koruyor, Geçmiş, şimdiye ve geleceğe olan olumlu etkisi bağlamında vardır, bugünü zenginleştirdiği sürece anımsanmaya değerdir:

"Türk İstanbul adlı konferansında, geçmişi bir kütle halinde, olduğu gibi sevmenin yanlışlığı üstünde durur. Bizi geçmişe bağlayan onun güzellikleridir. Nasıl yaşadığımız zaman kesitinde, çirkinliklere, aksaklıklara, bozukluklara karşı bir tavır almak zorundayız. Bu, gelecek için de böyledir.

Eski medeniyetimizi yaratan Türklük, Doğu medeniyeti içinde yaşadığı için, onun manevi havasıyla, ahlâk ve muaşeret kaideleriyle, hayat şartlarıyla kuşatılmıştı. Şimdi ise Batı medeniyetinin havası hakimdir. O halde, ona göre bir yaşama üslûbu, bir mesken, bir semt, bir şehir yaratmak mecburiyetindedir. Eğer Türklük millî şuuruna sahip olursa, hayat ve varlık manzarası başka üslûpta, fakat yine millî ve eskisi gibi güzel olacaktır. Bu bir kopuş değil, hakiki manasıyla bir imtidad'dır. Eski medeniyetimiz, kendi şartları içinde eşsiz bir mükemmeliyete ermişti. Bugünün şartları içinde, geçmişi tekrarlamak, meselâ Süleymaniye'nin bir benzerini inşa etmeye kalkışmak, manasızdır. Esasen Süleymaniye'yi yaratan şartlar bugün mevcut olmadığı için onun eriştiği mükemmeliyete erişmek de mümkün değildir. Böyle bir teşebbüs gelişmeyi ve değişmeyi inkâr manası taşır."[24]

Kısacası, Bergsoncu süre ve yaşam atılımı kavramlarından beslenen Yahya Kemal, geçmişe takılı kalmayan, geçmişin iç sürekliliğini bugüne ve oradan da geleceğe taşımayı amaçlayan bir zaman düşüncesi ortaya koyar. Aydınlara düşen görev müzik, mimari, edebiyat gibi kültür alanlarında geçmişin getirdiği soluğu günün şartlarına uyarlayarak sürdürmek ve geleceğe ulaştırmaktır. Öğrencisi Tanpınar da bu düşünceyi olduğu gibi alacak, onu Yahya Kemal'in denemediği roman, hikâye, eleştiri ve edebiyat tarihi gibi alanlarda yeniden üretecektir.

Yahya Kemal'in geçmişe bakışı bir uçta yer alıyorsa, edebiyatımızda düzyazıyla geçmişin şiirini yazan Abdülhak Şinasi Hisar onun tam karşısındaki uçta yer alır. Yahya Kemal'de geçmiş, şimdi yaşanan ve gelecekte yaşanacak hayata anlam kattığı, zenginleştirdiği sürece vardır; geçmiş şimdi ve geleceği hor gör-

---

[23] Ahmet Oktay, *a.g.e.*, s. 418-419.

[24] Beşir Ayvazoğlu, *a.g.e.*, s. 73-74.

mez. Oysa Şinasi Hisar, şimdi ve gelecekten umudunu kesmiştir ve kendisini şimdinin tüm çirkinliklerine karşıt bir geçmiş zaman cennetine kapatır.

"Gerçekliğe neden karşı çıkıyor Hisar? Şöyle diyelim, başlangıç olarak Cumhuriyet ideolojisinin giriştiği geçmiş ile göbek bağını koparmak işlemine karşı çıkış bu. Batıya öykünme, imrenme döneminde unutulmasın, istiyor, Osmanlı uygarlığının fosfor gibi parlayışı, son yıllarında, Boğaziçi'nde. Sonradan görme kentsoylularımıza karşı bir köklü, aksoylu, bence, ince İstanbul soylu bir evren çıkarmak çabasında."[25]

Hisar, şimdinin insanına karşı Tanzimat'la ortaya çıkan bir İstanbul efendisi tipini yüceltir, geçmişi hatırlayışını bunun çevresinde inşa eder. Benzer bir durum Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda da vardır.

"Yakup Kadri, 1922'de yayımlanan Kiralık Konak *adlı romanında çözülmeyi, 'İstanbul'da iki devir oldu: Biri İstanbulin; diğeri redingot devri' diyerek tanımlar ve birinci dönemi Osmanlı ile Batılı'nın bireşiminin, ikinci dönemi ise yozlaşmanın ve çöküşün örneği sayar. İkincilerin elinde 'İstanbul'un konak hayatının birdenbire köşk hayatına intikal ediverdiğini' belirten Yakup Kadri, Avrupa öykünmeciliğinin yol açtığı gelişmeyi şöyle vurgular: 'Abdülmecid devrinin o ağır, zarif ve için için gelenekçi Osmanlılığından eser kalmadı.' Artık yitirilmiş düzenin yeniden kurulamayacağını gören Yakup Kadri, tüm bireşim umutlarını terk ederek Anadolu'ya geçer ve bunalımı aşmanın biricik yolunun unutuş olduğuna inanarak ve 'için için gelenekçi Osmanlılığa' en ufak bir prim tanımayarak ömrünün sonuna kadar hep kopuşu anıştıran (ima eden) otantik Kemalizme bağlı kalır. Kopması son derece köktenci (radikal)dır. Nostaljinin tam karşıtından konuşur Yakup Kadri."*[26]

Yakup Kadri olumlu yaklaştığı Tanzimat devrinin yozlaşması nedeniyle tam bir kopuş yaşar ve yeni rejimin ideolojisi doğrultusunda düşünür. Yani geçmişten koparak, ileriye bakar. Hisar'da bunun tam tersi izlenir. O da bilir gerçek yaşamda, o eski güzel günlerin tekrar yaşanamayacağını bu yüzden de geçmişi anımsayarak yaratmaya yönelir. Belleği aracılığıyla yaşadığı bu geçmiş tüm olumlulukların membaıdır.

"Mazimiz, çocukluğumuz ve gençliğimizle birlikte sevgili ölülerimizle buluştuğumuz mukaddes bir diyardır. Mazi hepimiz için Adem'in kovulduğunu hatırladığı Cennettir.(...) İhtimal ki bu geçmiş zamanları hayalimde büyülterek daha ziyade güzelleştirmiş, ihtimal ki güzelliklerini mübalağa etmişimdir. Zaten bu da ihtimal ki yaşadığımız zamanların bir neticesidir. Zira bu zamanlar bizi hep mübalağalara sevkediyor. (...) Muhayyel bir âti namına geçmişte milli ve güzel ne varsa hepsinin tahrip ve tezyif edildiğini gördük. Ben de, bildiğim bir zamanı ve içindekileri oldukları gibi hatırlamak ve övmek

---

25 Oğuz Demiralp, *Okuma Defteri: Eleştirel Denemeler* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 83.

26 Ahmet Oktay, *Zamanı Sorgulamak* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), s. 49-50.

istedim. Zirâ onlar hiç olmazsa cidden mevcud olmuşlardı ve bazıları bize hayat hakkında yüksek ve asil bir fikir vermişlerdi. Onlar yaşamışlardı.

Mazi öyle bir zamandır ki ruhumuzun kâinatında ziyan olup geçmez. Mazi ihtiyarlayıp bunamayı, bozulup heba olmayı bilmez. Mazide 'gül solmayı, mehtap azalıp bitmeyi bilmez!'

Maziyi yerinden oynamadığı ve kımıldamadığı için severiz. Zira analar, babalar ölür; sevgililer gider, sevgililer geçer; vücud ihtiyarlar, ruh yıpranır. Fakat yere eğilen, yere düşen adamın hafızasında ve yâdındaki mazi cennetine bir şey olmaz. Ölmüş bütün akrabalarımız, sönmüş bütün aşklarımız, geçmiş bütün ihtiraslarımız yerine bize ancak bu mazi Cenneti kalır. (...) Bugün eskiden olduğu gibi, mehtabın müstakbel manalarla zengin ve taşkın halini artık göremiyorum. Zira istikbalin zengin vaitleri benim için artık parıldamıyor. Fakat bugünkü mehtap yerine eskiden gördüğüm mehtapları hatırlasam bir füsun dünyasında güya ben de: 'Açıl Susam!' demişim ve sözüm tesirini göstermiş gibi bütün bir ihtişam âleminin tılsımlı kapıları açılıyor ve altın mehtaplar, geçmişte olduğu gibi, tekrar âtinin dolgun, taşkın manalarıyla manevileşerek yeniden harikulâde kıymetlerle parıldamaya başlıyor. Bugün gördüklerime değil, hatırımda kalan o sihirli mehtaplara baksam onların yine, iri güller gibi açılmış, yerli yerinde, müşfik ve ah! o kadar muhabbetli o eski yüzleriyle parıldadıklarını görüyorum."[27]

A. Şinasi Hisar masaldaki kahraman gibi "Açıl Susam!" der ve tüm zenginliklerin kaynağı olan geçmişinin kapılarını açar. Bu geçmişten anımsadığı şeyleri bir masal tadıyla kağıda döker. Hisar yazarak anlatan bir çeşit anonim hikâye anlatıcısıdır. Yaptığı iş, yani roman, an, özyaşamöyküsü yazmak modern bir uğraşken, bunu yapış biçimi anonim halk hikâyelerini anlatanların yaptığı biçimde, yani geleneksedir. Hisar'ın yaptığı şey yazmaktan çok, kendini adamaktır: Edebiyata, yazdığı esere, yaşadığı geçmişe ve orada kalan her şeye adanmak. Tarihsel bir bakış değildir onunkisi. Geçmişte olan bitenleri şimdiki durumdan yola çıkarak yorumlamaz. Sadece aktarır. Oysa gördük ki, Yahya Kemal'in yaptığı, eserinin iç dünyasıyla dışardaki dünyayı uyumlu hale getirmeye çalışmaktır. Geçmişe getirdiği yorumla şimdinin şiirini yazar. Halbuki Hisar'ın eserinde tek bir zaman kipi vardır: Geçmiş zaman.

Bu durum, Hisar'ın eserinin konumunu da belirler. Süha Oğuzertem "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni"[28] başlıklı incelemesinde Hisar ile Tanpınar'ın eserlerinin aynı doğrultuda değerlendirilmesinin yanlışlığını vurgular. Oğuzertem, Hisar'ın eserlerinin yalnızca Tanpınar'dan değil, genel olarak modern edebiyattan farkları üzerinde durur:

---

27 Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1967), s. 276-280.

28 Süha Oğuzertem, "Modern Edebiyat ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın Sözlü Yazı Serüveni", *Defter*, s. 18 (1992): 114-127.

"Hisar'ın yazdıklarını büyüleyici kılan özellik, yazarın, çocukluğunun masalsı, fantezili dünyasını kendisiyle birlikte ileri yaşlara taşımış olması ve bunu yaparken de Türkiye'nin modern yaşantısına, onun 'adileştiğini' söylemek dışında, en ufak bir ilgi göstermemesidir. Hisar'da geçmiş, bellek aracılığıyla bölünmeden bugüne taşındığı, yani zaman bilinci farklılaşmamış bir süreklilik gösterdiği için modernleşmenin getirdiği geçmişten kopma ve şimdiki zamana değer verme anlayışına rastlanmaz."[29]

Dolayısıyla, Hisar yalnızca modern yaşama biçimine değil, onun yanısıra gelen modern edebiyat tekniklerine de karşı koyar. Hisar, malzemesiyle arasına mesafe koymaz ve bunun sonucunda eserlerinin türünü saptamak zorlaşır. Malzemesini imgelemi aracılığıyla işleyip kurmaca haline getirmez, belleğinden akan anıları hikâyelemekle yetinir. Eserlerinde modern edebiyatın gerektirdiği entrika (plot) görülmez; olaylar arasında bir seçme yapmadan onları bir mozaik oluşturacak biçimde yan yana getirir. Anlattığı kişilerle arasında farklılaşma yoktur. Yani yazar ve yarattığı kurmaca kişileri hiyerarşisine yönelmez, kendisini bu kişilerle bir tutarak, ayrışmamış bir "biz"den bahseder. Olaylara belli bir perspektiften bakmaz. Olayların sırasını düzenlemez, tüm olaylar art arda bir çığ gibi geliverir. Oysa modern anlatı yazan olayları geçmiş-şimdi-gelecek çizgisine yerleştirdikten sonra onlarla oynar, yerlerini değiştirir veya olduğu gibi bırakır. Halbuki Hisar'ın zamanı döngüsel bir zamandır. Hep tekrarlanır, hep aynı biçimde tekrarlanır. Yani zamandışı, çizgisel ilerleyişi görülemeyen muazzam bir geniş zamandır bu.

"Hisar'ın yapıtları kronolojik bakımdan yeniden - üretim çağına ait olsalar da kültürel bakımdan hikâyecilik çağının derinliklerinden kopup gelirler. Dolayısıyla, yazarla okur arasında geçerli modern sözleşme hükümlerinin dışında kalırlar. Evvel zamanlara aittir onlar."[30]

Hisar'ın, modern yaşamda yitirilen *bütünlüğü* mazi cennetinde araması, Marksist düşünür Gyorgy Lukacs'ın bütünlük kavramını büsbütün farklı amaçlarla 1930'larda ele alışıyla benzerlikler taşır. Lukacs tarihin bütün olduğunu, sağlıklı bilginin bütünün bilgisi olduğunu, gerçekçi sanatın bütünü yansıtması gerektiğini savunur. Edebi biçimlerin modernlik öncesi dönemlerdeki durumunu şöyle yorumlar:

"Bir zamanlar bugün biçim adını verdiğimiz, tutkuyla aradığımız ve sanatsal yaratımın soğuk heyecanlarıyla hayatın akışından çekip çıkartmaya çalıştığımız şey, insanların içine doğan şeylerin doğallıkla dile getirilişinden ibaretti; boğulmamış bir çığlık, bir çırpınış anının doğrudan dile getirilişi. İşte o zamanlar biçimin doğası hakkında sorular sorulmazdı. Biçim, maddeden ya da hayattan ayrı tutulmaz, biçimin farklı bir hayatı ol-

---

29 *A.g.m.*, s. 115.

30 *A.g.m.*, s. 127.

duğu düşünülmezdi. Biçim, birbirine yabancı olmayan iki ruhu bir araya getiren, şair ile okuru birbirine ulaştıran en kısa, en dolaysız yoldu."[31]

Modernliğin yaşanmaya başlamasıyla birlikte bu bütünlük kırılır. Modernlik öncesinin hikâye anlatıcısı, çok uzaklardan ve çok uzun bir aradan sonra da olsa *evine* döner ve deneyimlerini onu anlayan kişilerle birebir, doğrudan paylaşır. Her zaman dönülecek bir ev vardır. Modernliğin bütünlüğü kırması bir anlamda evin de kaybedilmesi demektir. 20. yüzyıl başı Türkiye'sinde yaşayan aydınların çoğu evi yitirmişlerdir ve hepsi bir anlamda o eve ulaşma isteğiyle hareket ederler. Ama varılan ya da varıldığı sanılan ev, aynı ev olmayacaktır. Yani bütünlüğün eskiden olduğu gibi sağlanması imkânsızdır. O yüzden, parçaları uyuşturmak bir ara çözümdür. Yahya Kemal'in yaptığı budur. Beşir Ayvazoğlu'nun *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam* adlı kitabında ortaya koyduğu kadar basit olamaz mesele. Ev artık yıkılmıştır; onu ancak bellekte kalan izler doğrultusunda yeniden inşa edebilirsiniz. İnşa edilen yeni ev, eskisini çağrıştırabilir, ama aynısı olamaz. Yahya Kemal de, eskiyi çağrıştıran, ama yeni bir ev inşa etmeyi denemiştir. Halbuki Şinasi Hisar; yeni bir ev yapmayı reddeder ve belleğinde capcanlı durduğunu iddia ettiği malzemeyle hayali bir ev kurar ve orada yaşar. Yani bir yanılsama yaratır, gerçek yaşamdaki bütünlüğü sağlayamaz.

Yahya Kemal, A. Şinasi Hisar ve Tanpınar'ın yitirilmiş bütünlüğü bulmaya yönelik ortak bir çabaları vardır. Fakat Tanpınar'ın zamana bu çaba doğrultusunda bakışı Yahya Kemal'e yakın, Hisar'a uzaktır. Tanpınar, Yahya Kemal'in "geçmişin güzelliklerini sevme", tarihte süreklilik adına bir seçme yapma anlayışına daha yakındır. Tanpınar'ın, çıkış noktası Beyatlı'da bulunan yaklaşımının en açık ifadesini "Asıl Kaynak" adlı denemesinde buluruz:

"Öyle sanıyorum ki, ne maziyi sevmek, ne Garb'ı tanımak ve ona hayran olmak bizim için kâfi değildir. Mazi nihayet geçmiş bir zamandır, bizde, ancak, kendisine içimizden bir şeyler katarak hakkıyla yaşayabilir. Biz ise 'Bugün bile' değiliz; yarınız. Her neslin asıl vazifesi kendi ötesinde gelecek için olanı hazırlarken başlar. Bizim için asıl yapılması lâzım gelen, memlekette yeni hayat şekilleri yaratmaktır. Biz Şark'a veya Garb'a ancak birbirinden ayrı iki kaynağımız gibi bakabiliriz. Her ikisi de bizde ve geniş bir şekilde vardır; yani realitelerimizin içindedirler. Fakat onların mevcudiyeti kendi başlarına bir değer olamaz ve sadece böyle olması bizi, kendi hayatımızda, kendimiz için kendimize mahsus bir hayatı, geniş ve şümûllü bir terkibi yaratmaya davet eder. İçimizdeki kaynaşma ve karşılaştırmanın verimli olması için bu hayatı, bu terkibi doğurması şarttır. Bu da asıl üçüncü kaynağa, 'memleketin realitesi'ne varmakla kabildir.

Dedelerimizin büyük meziyetlerini, hayatlarının kendilerine has ve gerçek oluşu yapıyordu. Garp medeniyetinin büyük meziyeti de bu realitenin mahsulü olmasında ve in-

31 Lukacs'tan aktaran Nurdan Gürbilek, "Parçalanmış Zamanın Akışında", *Defter*, s. 1 (1987): 90.

kişafını onunla beraber yapmasındadır. Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. *Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın zaruri yol uğrakları gibi değil, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve hususi coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman 'devam'ın zinciri tekrar içimizde bağlanacak ve biz muasır dünyada, birleştirici çehremizle ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize layık yeri alacağız."*[32]

Hisar'ınkinden çok farklı bir bakışla karşı karşıyayız. Tanpınar'ın asıl ilgisi şimdide süren, "önümüzde duran" yaşama yöneliktir. Geçmiş nostaljik tonlar içeren bir biçimde anımsanır, fakat bu anımsamanın asıl hedefi şimdiye ulaşmaktır:

"Eski İstanbul bayramları çok başka türlü idi. Bayram sabahı güneş bile başka türlü, adeta ruhani doğardı. Çünkü eski hayatımızda takvim semavi bir şeydi. Şehir, daha birkaç gün önceden bayrama hazırlanırdı. Eğer gelen şeker bayramı ise bu, sadece bayram yerlerinin hazırlanmasından ibaret kalır, Ramazanın hususi hayatı, şenlikleri birdenbire bayrama çevrilirdi. Dolaplarıyla, atlı karıncalarıyla, gümüş kırbaçlı çerkes eğerli pırıl pırıl atlarıyla, bin türlü sürprizleriyle bayram yerleri şehre gündelik hayatından çok başka, çok renkli bir görünüş verirdi. Çocuk bu günlerin tek hakimiydi: Bu gördüğüm bayramla eski bayramların hiç alâkası yoktu.

Son atlı karıncayı Kadırga meydanında birkaç yıl evvel görmüştüm. Çocukluğumuzun bu eski dostları ne kadar yıpranmış, nasıl biçare şeyler olmuştu! Atın kulakları düşmüş, iki ayağı kırılmıştı. Zürafa bütün zarifliğini kaybetmiş, uzun boynu adeta ip gibi incelmişti. Hepsi de zaman mahzeninde bir nevi cüzzama tutulmuş gibi zavallı ve halsizdiler. Uzaktan bana:

'-Ya, işte böyleyiz, bir rüyadan arta kalmanın sonu budur...' der gibi bakıyorlardı. Gözlerini etraflarındaki kalabalığa çevirdim: Onlar da bir rüyadan arta kalmış parçalara benziyorlardı.

Hayır, İstanbul'a yeni hayat; yeni bayram, yeni eğlence şekli, yeni zaman lâzım. İstanbul artık bundan böyle ekmeğini çalışarak kazanan bir şehirdir. Her şeyi ona göre düzenlenmelidir."[33]

"Bursa'nın Daveti" adlı denemesinde, "Bursa'ya zamanımızın gürültüsünden uzaklaşmak, bir hamam çınlayışında kendimizi kaybetmek için gitmiyoruz. Eskiyi zorla, san'atkârca bir rüya temini için sevenlerden değiliz."[34] diyen Tan-

32 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 34-35. (Vurgulama bana ait.)

33 Tanpınar, *Beş Şehir*, 6. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979), s. 30

34 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 201.

pınar, tıpkı Yahya Kemal gibi, sanatıyla, toplum ve kültürün yaşam atılımını gerçekleştirmeye çalışır. Öte yandan, Tanpınar'ın Yahya Kemal'den ayrıldığı noktalar da yok değildir. Beyatlı özgün üslûbuyla, parıltılı bir tarihin destanını yazar; tek olanla yani bireyle değil, çoğul olanla, yani toplumla uğraşır. Toplumun tarihini anımsar. Onun şiirinde bütün bir kültür uyum içinde, tek bir sesle konuşur.

Oysa Tanpınar'ın poetikasının merkezinde ikili bir yapı görülüyor. Yaşamımızın bölünmüşlüğünü yansıtır bir biçimde, birey ve toplum karşılıklı bakışırlar. Tanpınar, özellikle şiirlerinde bireysel olanla ilgilidir; düzyazılarında ise toplumun ön planda olduğu söylenebilir. Bu ikiliğin varlığı eserlerinde her zaman mevcuttur. Buna geri döneceğiz, fakat öncelikle süreklilikle ilgili şu saptamaya göz atalım:

"Bir şeyin sürmesi o şeyin bitmemesi demektir. Öyleyse değişimde değişmeyen bir merkez bulunmaktadır. Süreklilik düşüncesi iki boyutludur: Süreklilik hem diakronik hem de senkroniktir. Hem zaman içinde sürmesi gereken özdür, hem de belirli bir zaman kesiminde bütün kültürel yapıyı biçimlendiren, türdeş kılan soluktur. Bu da Ahmet Hamdi'nin kültürden anladığı doğayı kendine uydurma, 'maddeye' kendi 'ruhunu' geçirme savının bir sonucudur. Kavramsal düzlemde Ahmet Hamdi için, tutarlı kültür bu senkronik bütünlüğü sağlamış kültürdür. Osmanlı kültürünün en önemli niteliği gerçekleşir böylece, 'hayat bir ve bütün olur.'"[35]

Bu saptamada birey ve toplumla ilgili önemli belirlemeler yatıyor. Tanpınar toplumu tarihsel düzlemde, artzamanlı (diakronik) olarak düşünür. Geçmiş-şimdi-gelecek, Bergsoncu zaman anlayışı doğrultusunda birbirlerinin içine akarak, birbirlerini doğurarak ilerlerler. Bu, homojen, sürekli kültürel yapıyı doğuracaktır. Birey düzleminde ise, aranan şey "iç insan"dır. İç insan, döngüsel ve çizgisel zamanların ikisini birden kendisinde bütünleştiren, yekpare bir evrensel zamanı duyumsayabilen bireydir. Birey, doğanın ve kültürün sürekli ilerleyişlerini birbirine uyumlu bir biçimde, eşzamanlı (senkronik) olarak yaşamayı başardığı anda bütünlük sağlanmış olacaktır. Bu iç insan anlayışı, Tanpınar'ın özellikle şiir sanatını temellendiren "rüya estetiği"nde de bulunabilir. "Şiir ve Rüya'da şöyle diyor:

"Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söyleniyor. 'İç içe iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hali yan yana' dururlar. (...) İnsan yapılışının bu iki hali birbirini tamamlayan bir zıt teşkil eder. Tamamlarlar: Çünkü kozmik nizamın ta kendisi olan ritm ancak bu zıtlıkla kabildir. Zıttırlar: Çünkü ayrı ayrı kaynaklardan gelirler.

Uyanık hayat güneşin adına söylenmiş bir kasidedir; hareket, ihsasların verimleri, düşünce, mantıklı tedai, devam, ibda, değişme hep oradadır.

---

[35] Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 93-94.

Uyku ve rüya, gecenin yani kendisini ilgadan hoşlanan bir tamamlığın çocuklarıdır; unutmalar, ani hatırlamalar, sükûn ve eşyaya temessül, maddenin mutavaatkâr hayatına iştirak onun tılsımlı mıntıkasında kabildir. Güneş kanımızda dolaştığı için yaşar ve hareket ederiz. Geceyi ve onun nizamını kendimizde bulduğumuz için uyuruz. Gece bizde konuştuğu için rüya görürüz."[36]

Gündüzleri toplumsal zamanı yaşayan insan, gecenin gelişiyle kendisini evrensel zamanın içinde bulur:

"Benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç bu'dunda yüzüyor. Onun için mazi, hal, istikbal bir hatıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığın, sayısız varlıkların terkibini nabzıyla idare ediyor.(...)

Zaman mefhumu artık onun için yoktur. Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada tasavvur kendi başına bir andır."[37]

Tanpınar'ın iç insanı "gündüz" yaşamına ait nesne, kültür, madde odaklarını, "gece" yaşamına ait özne, doğa, ruh odaklarıyla bütünleyen bir idealdir. Öte yandan Tanpınar, bu idealin gerçekte var olmayan, fakat var edilmek için mücadele edilmesi gereken bir şey olduğunu bilir. Şiirlerinde bu ideali seslendirirken *(Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında)* düşünsel yazılarında bunun gerekliliğini ve yollarını tartışır. Kurmaca eserlerine ise bu bütünlüğün aranışı hakim olur. Tanpınar'ın tarihe bakışında, tarihsel olanla evrensel olanın birleştirilme çabası görülecektir. Osmanlı'yı bu bütünlüğün ideal örneği olarak yorumlar.

Bu durumda, Tanpınar'ın Yahya Kemal'den ne farkı kalıyor? İkisi de Osmanlı kültüründe cisimleşen uyumlu sürekliliği aramıyorlar mı, o zaman? Romancı Orhan Pamuk, bunun böyle olduğuna inanmakta. Tanpınar'ın modernist bir romancı sayılıp sayılamayacağını tartıştığı bir konuşmasında, A. Hamdi'yi cemaate ağırlık veren bir yazar olarak değerlendirir. Pamuk, Batılı modernist yazarların cemaatten ayrıldıklarını, topluma kafa tutan bireyler olduklarını vurgulayarak, Tanpınar'ın romanlarında hep bir "biz"in peşinde koşulduğunu söyler.

"Yazısıyla topluma karşı bir tutuma girmeyen, topluma hizmet eden, karmaşık bir metin üretmek yerine, toplumun bütün sorunlarının zenginliğini tarif etmeyi, yani müzeyi tarif etmeyi ön plana alan bir hizmet adamı kimliğiyle karşımıza çıkıyor. Hizmet adamı kimliği ise, modernizmin temel tutumlarından, temel davranışlarından modernist metinleri üreten ahlâka, tutuma uyan bir şey değil. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı, esrar-

---

36 Tanpınar, "Şiir ve Rüya - I," *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 16.

37 *A.g.m.*, s. 17.

dan kafayı bulmuş, dağıtmış ve herkese öfkeyle söven ve yanan bir adam olarak düşünemiyoruz. (...); Ahmet Hamdi Tanpınar'ı günah fikriyle haşır neşir olmuş, şeytanla işbirliği yapan bir insan olarak düşünemiyoruz."[38]

Batı kültürünün özgül tarihindeki dönüşümler sonucu vardığı edebî modernizm konumu açısından ele alındığında, Tanpınar'ın farklı bir görünüm sergileyeceği açıktır. Tanpınar'ın durumu bizim kültürümüze özgüdür; Batılılaşmanın yarattığı bölünmüşlüğü işler. Bu anlamda ne Hisar gibi geçmişin mükemmelliğine sığınmakta ne de ona büsbütün sırt çevirmektedir. Orhan Pamuk da bunun farkındadır ve Tanpınar'ın öneminin buradan kaynaklandığını vurgular:

"İki dünya arasında kararsız kalan, ama bu kararsızlığı bir üslûba çevirerek, kararlılıkla benimseyen Tanpınar, aslında yaşadığı çevre ve bu çevrenin imkânları konusunda çağdaşlarının çoğundan daha akıllı ve kararlı davranmıştır. İki dünyanın arasına kendini yerleştirerek, her iki dünyadan seçmeli bir şekilde yararlanabilmiştir."[39]

Ahmet Oktay, bu ikiliği *aradalık* olarak niteler:

"Alfred de Musset, 1836 yılında yayımlanan Bir Zamane Çocuğunun İtirafları*'nda şunları yazıyor: 'Bu çağın bütün hastalığı iki nedenden kaynaklanıyor: 93 ve 1814'ten geçen halk, yüreğinde iki yara taşıyor: Olmuş olan artık yok; olacak olan henüz ortada yok. Acılarımızın gizini başka yerde aramayın.'*

İşte aradalık durumu budur: Bu, Hölderlin'in şiirini yorumlayan Heiddeger'in, Musset'den neredeyse yüz yıl sonra Nietzsche'nin Dionysos figüründen dolayımlayarak vurguladığı sorundur. 'Uçup gitmiş Tanrıların Artık-Olmayışı ve Gelmekte-Olan Tanrı'nın daha-gelmemişliği". 'Tanpınar'ın yapıtının durduğu alan, böyle trajik bir anda oluşmuştur, dolayısıyla bu yapıt, Heidegger'in Hölderlin'in şiirini betimlerken kullandığı sözcüklerle 'bütünüyle tarihsel'dir. Yıkılanla kurulacak olanın çifte olumsuzluğu: Giden ve Gelmeyen. Bir Tereddütün Adamı'nın biçimleneceği zemin budur."[40]

Tanpınar, gidenle gelmeyen arasındaki kopukluğu tekrar bağlayabilmek için, tarihsel malzemeye, yani Osmanlı geçmişine yeni bir içerik kazandırmayı amaçlar. Burada yeni sözcüğü önemlidir, çünkü Tanpınar'ın Osmanlı musikisi, mimarisi ve edebiyatıyla ilişkisi, bunları anında yaşayan Osmanlı insanının ilişkisinden farklıdır. İkiliğin, ayrılmanın görülmediği o dönemde bunlar toplumsal yapının doğal unsurlarıdır. O zaman yaşayan bir bireyin bunlarla, yani kül-

---

38 Bu konuda tam aksi düşünen ve Tanpınar'ı modernist bir romancı olarak yorumlayan bir görüş için bkz. Süha Oğuzertem, *The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's Mahur Beste*, (Doktora tezi, Indiana University, 1994) ve Süha Oğuzertem, "Fictions of Nacsissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts in the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar," *The Turkish Studies Association Bulletin* c. 14, s. 2 (1990): 223-233.

39 Orhan Pamuk, *a.g.m.*, 45.

40 Ahmet Oktay, "Tanpınar: Bir Tereddütün Adamı," *Defter*, s. 23 (1995): 50.

türle ilişkisi gayet doğrudan, gayet organiktir. Oysa Tanpınar, bu kültüre getirdiği yorumla, şimdinin bakışını geçmişe taşımış olur. Yaptığı iş, geleneği, estetik ve düşünsel açıdan icat ya da inşa etmektir:[41]

"Merkez Efendi hayatta iken olsa olsa onun bir dervişi olabilirdim. Yahut da onlardan yolum ayrılır, mücadele eder, veya sadece lakayt kalırdım. Şimdi ise onu ve emsalini başka bir gözle görüyorum. Hepsi idealin serhaddinde susmuş bu insanların hikmetinde kaybolmuş bir dünyayı arıyorum. İstediğime onlarla erişemeyince şiire, yazıya dönüyorum. Onu musikinin kadehinden istiyorum; kadeh boşanıyor, susuzluğum olduğu gibi kalıyor; çünkü sanat da, aşk gibidir, kandırmaz, susatır. Ben seraptan seraba koşuyorum. Her başına koştuğum pınarda muammalı çehreler bana uzanıyor; bilmediğim, seslerini tanımadığım dudaklar benimle bitmez tükenmez işaretlerle konuşuyorlar, fakat hiçbirinin dediğini anlamıyorum; ruhum dudaklarından ayrılır ayrılmaz hiçbir şeyin değişmediğini görüyorum. Belki onlar da bana kendi tecrübelerinden, her adımda karşılarına çıkan sert duvarlardan bahsediyorlar; (...)

En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız, hepimiz bu şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız; hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir "olmak veya olmamak" davası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız. Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir. Çünkü bu dâussıla'nın kendisi başlıbaşına bir âlemdir. Onunla geçmiş hayatın en iyi izahını yapabiliriz; bu sessiz ney nağmesinde ölülerimiz en fazla bağlı olduğumuz yüzleriyle canlanırlar ve biraz da böyle olduğu için, onun ışığında daha içli, daha kendimiz olan bir bugünü yaşamamız kabildir."[42]

Görülüyor ki, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın geleneği yeniden inşa etme çabasının odağında Osmanlı'nın kültürü, yani dini yaşayış biçimi, müziği, mimarisi, dili ve edebiyatı yer almaktadır. Örnek olarak onun müziğe yaklaşımını alalım:

"Musiki daima oluş halindedir. Zaman gibi ve onun nizamıyle kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur. (...) Musiki giydirilmiş zamandır. Diğer san'atların hemen hepsinde tabiattan bir şey var. Musiki sadece alır, zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz. Maddesizdir, sesten yani heyecanların en iptidai işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidaidir. Düşünceyi değil, nabzı idare eder. Bir kültürün musiki anlayışı, zekâsının zamana en yüksek tasarruf şekli, yani kudretini harcamak tarzıdır. Onun içindir ki, değişmesi çok güçtür."[43]

Alıntıda geçen "musikinin iptidailiği" ibaresi basitliği değil, onun birincilliğini anlatmaktadır. Müzik sesten yapılmıştır. Ses maddesiz olduğundan, zaman gibi daima oluş halindedir, yani Bergson'un süresiyle ilişkilidir. Zamanda par-

---

41 *a.g.m.*, s. 54.

42 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 111-112.

43 Tanpınar, "Şiir ve Rüya - II", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24.

çalara ayrılamayan, sürekli akış halindeki sesle inşa edilen müzik bu yüzden bireyin tarihsel ve evrensel zamanlarla uyumlu hale gelişinin bir işaretidir. Müzik, bir kültürün bütünlük serüvenini tamamlayan unsurdur. Tanpınar Osmanlı müziğine çok bağlıdır, çünkü onda parçalanmış bir zamanı yaşamayan Osmanlı kültürünün insan-evren, doğa-kültür kaynaşmasını, bütünlüğünü bulur.

Burada başka bir nokta daha var. Tanpınar hem Osmanlı musikisini hem de klasik Batı müziğini dinler. Bunlar birbirinden farklıdır. Ama ikisi de ses unsuruyla yapıldığından ve kültürün bütünlüğünü cisimleştirdiklerinden, bir araya gelişleri ya da bir araya getirilme denemeleri gidenle gelmeyen arasındaki kopukluğu kapatabilir.

Tanpınar'ın mimariye bakışı da bütünlük anlayışı bağlamında anlamlıdır. Evrenle bütünlük içinde yaşayan bireyler toplumu ortaya çıkarırlar. Toplumun oluş içindeki, bütünsel zaman yaşayışıyla da kültür doğar. Kültürün, yine bütünlüklü bir oluş sergileyen doğayla etkileşiminden mimari ve kent ortaya çıkacaktır. Yani nihai bütünlüğe, doğa-kültür bütünlüğüne ulaşılacaktır:

"Yeşil Cami bu hayranlığa hem de fazlasıyla layıktır. Onun için mimarimizin en mükemmel eseridir demek şüphesiz mübalağa olur. Fakat Beyazid ve Süleymaniye'nin mükemmeliyetine ve ihtişamına doğru yol alan oluş halinde bir tekniğin bu camide en güzel ve en fazla telkin edici tereddütlerinden birini geçirdiği de muhakkaktır. O iki ayrı anlayış ve zevkin sadece tebessümden ibaret olan bir mücadeleeisidir. Ve daha ziyade ileriye doğru yürürken geriye atılan son bir bakışa benzer. Fakat bu bakış ne kadar hesaplı bir tecrübe ile doludur! Gelenek ona erişmek için ne kadar zenginleşmiş, ne karışık merhalelerden geçmiştir. Bu hendesenin günün birinde bu vuzuh ve nispet içinde bu kadar sade bir oyunda kendini göstermesi için, ihtiyar Asya yerinden oynamış, medeniyetler birbirine girmiş, insan cemaatleri en geniş manada değişikliklere uğramıştır. Kapıdan girer girmez dört yanınızı kaplayan yeşil hava içinde Neşâtî'nin turfa muamma diye adlandırdığı insan ruhu, en tabii iklimlerinden birini bulur (...)

İnsan ancak Yeşil'i ve muasırı eserleri gezerken III. Selim tarafından yaptırılmış olan Emir Sultan türbesinde - ve ona benzer diğer bazı binalarda - kaybedilen şeyin ne olduğunu daha iyi anlıyor. Zengin malzeme ile hamlesiz bir nizamın mahsulü olan bu binalar sadece bir kalıp, boş, manasız bir cümle gibi zekâyı bir müddet yorduktan sonra 'ben bir hiçim' diye zaafını itiraf ediveriyor."[44]

Osmanlı mimarisi, müziği, dili, bütünlüğün, sürekli oluşun örnekleridir. Halbuki Tanzimat'la birlikte ikilik doğar. Yani Adem ile Havva ayrı düşer ve yeryüzüne salınırlar.[45] Batı etkisinin Osmanlı yaşamında açtığı en büyük yara

---

44 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 128-129.

45 Tanpınar tüm eserlerine hakim olan "bütünlük - kopuş - bütünlüğün aranması" temasını, en açık şekliyle "Ademle Havva" adlı öyküsünde işlemiştir. Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler: Yaz*

imanın yok oluşudur. Buradaki iman sadece dinsel içerikli değildir. Kültürün ve toplumun bütünlüğünden kuşku duymama anlamı da vardır.

"Bu şehirde muayyen bir çağa ait olmak keyfiyeti o kadar kuvvetlidir ki insan 'Bursa'da ikinci bir zaman daha vardır" diye düşünebilir. Yaşadığımız, gülüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştiğimiz zamanın yanıbaşında, ondan çok daha başka, çok daha derin, takvimle, saatle alâkası olmayan; sanatın, ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpâre bir zaman. *Dışarıdan bakılınca çok defa modası geçmiş gibi görünen şeylerin bugünkü hayatımızda artık lüzumsuz zannedebileceğimiz duyguların ve güzelliklerin malı olan bu zamanı bildiğimiz saatler saymaz, o sadece mazisinde yaşayan bir geçmiş zaman güzeli gibi hatıralarına kapanmış olan şehrin nabzında kendiliğinden atar."*[46]

Müslümanlık da bütünlüğün, sürekliliğin bir parçası olması açısından önemlidir. Osmanlı yaşamının temel düzenleyicisidir din; zamanı tasarruf şeklidir.[47] Bu yüzden de, bütünlüğün harcı olarak görür Tanpınar dini. Osmanlı insanı diniyle, müziğiyle, mimarisiyle, kısacası kültürüyle birlikte bütünlüklü ve kuşkudan uzak bir yaşam sürmüştür. Batı etkisinin girdiği andan başlayarak bu cennet parçalanmıştır. Yapılması gereken, bu bütünlüklü geçmişe içinde bulunduğumuz andan bakarak örnek almak, yani bireysel ve toplumsal şimdimizi bütünlüklü geçmişi anımsayarak zenginleştirmek ve yine bütünlüklü bir gelecek cennetini inşa etmeye çalışmaktır. Tanpınar'ın zaman anlayışı işte bu bütünlük arayışı çevresinde biçimlenecektir.

(*Cogito*, sayı 11, 1997, s. 201-222).

Yağmuru - Abdullah Efendinin Rüyaları - Kitaplaşmamış Hikâyeler, 2. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991). Öyküye yönelik çözümlemeler için bkz. Mehmet Kaplan, "Ademle Havva," *Hikâye Tahlilleri* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1979), s. 154-165 ve Süha Oğuzertem, *a.g.m.*

46 Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 114. (Vurgulama bana ait.)

47 Demiralp, *Kutup Noktası*, s. 87.

TANPINAR ve AYDAKİ KADIN*

Füsun Akatlı

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümüyle tamamlanmadan kalan *Aydaki Kadın* adlı romanı, titiz bir edebiyat araştırmacısının yoğun emeği sonucu kitaplıklarımıza ulaşabildi.

Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü ile, birbirinden oldukça ayrı yaklaşımlarla Türk edebiyatının en önemli yapıtlarından ikisini vermiş olan Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* ve özellikle de *Mahur Beste* adlı romanları da okunup değerlendirildiğinde Tanpınar romancılığı üzerine bütünlüklü bir kavrayışa varmak mümkün olur. Tanpınar dünyasının daha ayrıntılı bir resmi için belki bunlara yazarın hikâyelerini ve hatta *Beş Şehir*'ini de katmak gerekecektir.

Aydaki Kadın''ın bu resim içerisinde vazgeçilmez bir yeri olup olmayacağını ya da Tanpınar yazısına yeni boyutlar ekleyip eklemediğini tartışabilmek için, bu romanı daha başka bir ışık altında okuyabilmemiz gerekirdi. Çünkü *Aydaki Kadın*, yazarının son biçimini verdiği bir yapıt değil. Bir taslak ise hiçbir zaman tek bir taslak olarak görülemez. Nitekim bu roman (ya da romanı oluşturan bölümler) için de birden çok taslak(lar)ın söz konusu olduğunu Önsöz'den öğreniyoruz. Güler Güven'in bu tamamlanmamış romanı günyüzüne çıkarma çabasının aşamalarını özetlediği bu önsöz yazısı bana fazla özetleyici, fazla kısa geldi. Oysa romanı "yeniden kurma" çalışması sırasında Güven'in karşı karşıya kaldığı sorunların daha ayrıntılı bir dökümünü okuyabilseydik, kanımca, *Aydaki Kadın*'ı – az önce sözünü ettiğim – "daha başka bir ışık" altında görme şansımız yükselebilirdi.

---

* *Aydaki Kadın*, Ahmet Hamdi Tanpınar, Adam Yayınları, İst. 1987.

Güler Güven Önsöz'ünde:

"Romanın taslak sayısındaki farklılık yüzünden ve tek taslaklı bölümler iki ya da üç taslaklı bölümlere göre daha az işlenmiş olduğundan metnin bütününde olay örgüsü, kişi adları, dil vb. bakımlardan yer yer dengesizliklerin, tutarsızlıkların ve tekrarların görülmesi kaçınılmazdır. Tanpınar yaşasaydı, romanın bu biçimiyle yayımlanmasına katlanamazdı sanırım. Ama durum farklı. Bizler bu yapıttan ya bütünüyle yoksun kalmak ya da bize kalanla yetinmek zorundayız. Ve yine sanıyorum ki, Tanpınar bizim yerimizde olsaydı o da ikincisini seçerdi. Yarım kalmışlığı içinde de olsa *Aydaki Kadın*'ın, Tanpınar'ı sevenleri sevindireceğini düşünüyorum." (s. 8) diyor. Bu düşüncelerine bütünüyle katılıyorum. Gerçekten de, tamamlanmamışlığı içinde bile *Aydaki Kadın*'ın okunması başlıbaşına bir yazınsal zevk, hatta bir yazınsal doyum. Salt bu nedenle bile yazınseverler Güven'e teşekkür borçlu olmalılar. Benim daha fazlasını beklememin nedeni ise, Tanpınar yetkinliğinde bir romancının yapıtıyla yıllarca haşır neşir olma yaşantısının da, aktarılmaya değer olmaktan öte, son derece heyecan verici olacağına içtenlikle inanmamdır. Nitekim yine Önsöz'de yer alan şu kısacık paragraf bile bu inancımı pekiştiriyor: "Yaklaşık üçte ikisi yazılan *Aydaki Kadın*'ın bir planında, yazılmamış bölümlerle ilgili ve romanın tasarlanan sonunu belirleyen şu satırlar yer alıyor: 'Dördüncü mouvement: Kayıklar. Mehtapta alaturka musiki. Burada herkes kendi solosunu söyleyecektir. Son konuşma birbirlerine cevap verir gibi Leyla ile Selim'in konuşmaları olacaktır. Selim romana dönecektir. Belki Marie ile yatacaktır. Demokrat Parti mahkûmdur. Ölüler dirilmez.../ Ve karışık bir hayalde uyuklayacak (Bu hayale çocukluğu, Anadolu peyzajı, bütün tanıdıkları girecek. Sonra yavaş yavaş hepsinin yerini mehtaplı su, onun çiçek açmış meyve dalı manzarası, küçük bir ağaç alacaktır." (s. 7-8)

Ben bu yazıda *Aydaki Kadın*'ın Tanpınar "corpus"u içerisindeki yeri üzerine söyleyeceklerimi yeterince temellendiremeyeceğim kaygısıyla, romana yansıyan Tanpınar sorunsalları üzerinde durmamayı yeğledim. Böyle bir şey yapmak ne kadar mümkünse, *Aydaki Kadın*'dan çıkardığım kimi notları, bağlantılarını açık bırakarak aktarmayı deneyeceğim.

Roman, "İç içe" ve "Karşı karşıya" başlıklı iki bülümden oluşuyor. Her iki bölümün de eksen kişisi: Selim, eksen motifi: zaman, eksen etkinliği: anımsama! "Karşı karşıya" bölümü, hemen bütünüyle Leylâ'nın yalısındaki görkemli garden partide geçer. "İç içe"den derlenen kimi ipuçları ile, "Karşı karşıya"daki - zaman zaman konunun izlenmesini gerçekten güçleştiren - kalabalık "eşhas"ın romanın kurgusundaki rollerini belirlemeye çalışmak yerine, kitabın sonunda verilen "Romanın Planı"na başvurmak da *Aydaki Kadın*'a bir yaklaşım olabilirdi. Ne var ki, romanı okuduktan sonra bu plana baktığımızda, bunun bir plan olmaktan çok; roman kişilerinin birbirlerine göre yerleşimini odağa alıp buradan kimi kanallar açarak, yazarın çıkardığı bir çeşit özet niteliğinde görülebileceğini

saptıyoruz. Bu özet ise, ne romandaki olay sırasını gözetmekte, ne de anlatının dengelerini yansıtmaktadır. Örneğin, romandaki rolleri çok daha tâli olan Nurettin Bey ve Hayri Dura bu özette öne çıkarlar ve gerek Selim'i, gerek Leylâ'yı gölgede bırakırlar.

Elimizdeki romanın yapılışında; yalnızca eksik sayfa ya da bölümlerin bulunuşundan değil, ağırlıkların ve dengelerin dağıtılması konusunda son kararın verilmemiş olmasından da kaynaklanan kimi boşluklar, soru işaretleri kalmaktadır. Bütün bu nesnel verilerin de yönlendirmesiyle, *Aydaki Kadın*'ı; kurgusunu çözümlememize yeterli temel sağlamayan, ama biçimiyle, estetiğiyle, yarattığı atmosferle, iç yürekliliğiyle, bir yazınsal metin olarak okunmasında sanatsal bir haz ve doyum bulunan bir Tanpınar ürünü olarak ele almak, bana en kazasız ya da en az kazalı olabilecek bir yaklaşım gibi göründü.

Bence "Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim" diye başlayan bir anlatı, dört başı mamur bir romanın ilk sayfalarından daha az heyecanlandırıcı değil! Zaman'ın "uzak bir itiyadı tazelemek" olarak algılandığı, "(mazinin)... kalın ve sıcak bir yorgana sarılır gibi" yaşandığı, anıların ve belleğin uzak bir Proust çağrışımıyla eşelendiği bölümler; ölüm üzerine yazılıp orada bırakılmış topu topu birkaç satır bizi tanıdık Tanpınar izlekleriyle karşı karşıya getiriyor *Aydaki Kadın*'da. Aşkı -tam yerinde bir saptayışla- "bir mâruz olma durumu" olarak yaşayan ve hüsrandan, acıdan, ızdıraptan çok bir eksik bırakma, tamamına erdirememe şaşkınlığı ve "frustration"u olarak duyumsayan Selim de tanıdıktır. *Huzur*'un Mümtaz'ına hiç de uzak durmayan bir Selim.

Bedenin ve bedensel duyumların zihnin serüvenlerine katılış biçimi, romanda özellikle iki yerde, yetkin bir betimlemeyle, altı çizilerek aktarılmış:

"... onu bu yeni güne ısındıran sıcak sütlükahve ve kokusuyla kahvaltı sofrasından, mutfaktan taşan fısıltıları, küçük fakat geniş akisli sesleri duyuyormuş gibi ürperdi. Hiçbir şey uyanış anında gelen bu ilk sesler, mırıltılar, hafîf gürültüler ve bu kahve kokusu kadar onu mesut etmezdi./.../ Acı şiddetli olmasına rağmen mühim bir şey değildi. Bir dakika sonra geçecekti. Bununla beraber bacağına getirdiği uyuşuklukta, acının vücuduna bir lâhzada yayılışında Selim, birdenbire tekrar bu vücudu birkaç saat evvelki duyumlarla âdeta yeniden keşfetti. Acı sanki vücuduna bir haz gibi yayılıyordu." (s. 55); özellikle, müziğin duyusallıkla tensellik arasında kurduğu köprünün ilk kez sezdirildiği romanın ilk sayfaları, yinelenen Tanpınar motiflerinin en ilgiye değerlerinden.

Genç Selim'in geçkin Zümrüt Hanım'la yaşadığı salt tensellikten ibaret deneyim, Asım'ın evindeki davette yaşanan o tuhaf gece, o evdeki kadınlar dünyası, bununla bağlantısı kurulabilecek Asım'ın skandalı, bağımsız bir bölüm gibi duran lokanta sahnesi, Leylâ'nın kokteylindeki tartışmalar, yine "Karşı karşıya" bölümünde, herbiri ayrıntılarıyla çizilen, ama romandaki işlevleri gevşek ilmek-

lerle tutturulan portreler... hepsi, kendi içlerinde birer bütünlüğü olan roman parçaları. Sonra, herbiri bu romanın yazınsal ve düşünsel içeriği hakkında çarpıcı birer izlenim verebilecek şu iki-üç alıntı:

"Hafızası cam bir kavanoz, açıkta işleyen bir mide gibi o günkü istihlâkini gözünün önüne yayardı." (s. 176)

"Hepimiz parça parçayız. İçimizde, dışımızda birtakım şeyleri lehimleyerek yaşıyoruz. Co-existence kelimesini icat eden ve o kadar sık kullanan bir devrin insanlarıyız." (s. 180)

"Leylâ hiçbir zaman benim olmadı. O hep çocukluğumundu." (s. 195)

* * *

Bütün bunlar, hepsi *Aydaki Kadın*'ın malzemeleri olarak üst üste yığılıyor. Bunlardan zamanlanmış bir roman çıkarma süreci, Tanpınar'ın ölümüyle, bir yerde kesintiye uğramış. Yıllar sonra bu sürecin yeniden canlandırılması ve *Aydaki Kadın*'ın, bir anlamda taş taş üstüne konarak kurulması; hem bir Tanpınar ürününün yazınımıza kazandırılması açısından, hem de bu "reconstruction" çalışmasının saygınlığı açısından kutlanmaya değer.

(*Zamanı Yaşatan Roman - Zamana Direnen Şiir*,
İstanbul 1998, s. 13-16).

AHMET HAMDİ TANPINAR

Beşir Ayvazoğlu

BEŞ ŞEHİR'LE BAŞLAYAN MACERA

Bazı yazarlar vardır, okur geçersiniz; kazancınız sadece fikir edinmiş olmaktır, dönüp bir daha okumak ihtiyacını pek hissetmezsiniz. Bazıları da vardır ki, her okunuşta yeni bir derinlikleri keşfedilir. Tehlikelidirler; çünkü sizi esirleri haline getirir, kendileri gibi düşünmeye icbar ederler. Âdeta söylenecek her şeyi söylemişlerdir; ne tarafa yönelirseniz yönelin, onlara toslar, kendiniz olmakta zorlanırsınız. Ahmet Hamdi Tanpınar gibi.

Onu *Beş Şehir*'le tanıdım; on altı yaşındaydım ve galiba Tanpınar adını o güne kadar hiç duymamıştım. 1000 Temel Eser dizisinin beşinci kitabı olarak 1969 yılında Milli Eğitim Yayınevi'nin vitrininde görünce, aynı dizinin diğer kitapları gibi, onu da harçlıklarımdan artırarak biriktirdiğim beş lirayı hiç tereddüt etmeden verip aldım. Üzerinde İstanbul, Bursa, Ankara, Erzurum ve Konya haritalarının bulunduğu çağla yeşili kapağı, kağıdı, baskısı ve rahat sayfa düzeniyle de "Oku beni!" diyen bir kitaptı. Yavaş yavaş okudum; okudukça önümde bambaşka bir dünyanın açıldığını hatırlıyorum. Üslûbu, duyuş tarzı, derin bilgisi ve bu bilgiyi kendisiyle birlikte doğmuşçasına şahsîleştirip "yaşantı" haline getirmedeki benzersiz maharetiyle büyülemişti beni.

On altı yaşında bir çocuk Tanpınar'ı ne kadar anlayabilir? Şüphesiz ilk okuyuşta *Beş Şehir*'in tadına yeterince varabildiğim söylenemez. Fakat onun bu şehirleri anlatırken aslında anlatmaktan öte bir iş yaptığını farketmiştim. Nitekim bir süre sonra yaşadığım şehre onun gözüyle bakmaya, hatta onu taklid ederek küçük denemeler yazmaya başladım. İlk kalem tecrübelerim Sivas Ulucamii'ni, Gökmedrese'yi, Çifteminare'yi vb. Tanpınar tarzında anlatmaya çalıştığım küçük yazılardı. Artık ben bir Tanpınar'cıydım; fakat *Beş Şehir* dışındaki eserlerinden haberim yoktu. Sadece Nihad Sami'nin lise üçüncü sınıf Türk Dili ve Ede-

biyatı ders kitabındaki "Bursa'da Zaman" şiirini biliyordum; bir de bu şiirin Mehmet Kaplan'ın *Şiir Tahlilleri*'ndeki tahlilini..

Huzur'u Okudum, Fakat..

Sonraki dört yıl içinde tam bir okuma hummasına tutulmuş ve Yahya Kemal'in 1000 Temel Eser dizisinde çıkan üç kitabı da dahil olmak üzere bir hayli kitap okumuştum. Fakat Tanpınar'la tanışıklığım, diğer eserlerine ulaşamadığım için *Beş Şehir*'de kalmıştı. Derken birgün CHP iktidara geldi ve her nedense zararlı (!) bulduğu 1000 Temel Eser dizisinin yayınına derhal son verdi. Tercüman, 1001 Temel Eser'i yayımlama kararını iktidarın bu akılalmaz uygulaması üzerine almıştır. Güzel bir tesadüf; bu dizinin de ikinci kitabı Tanpınar'ın imzasını taşıyordu: *Huzur.* Turan Alptekin'in o sıralarda *Ortadoğu* gazetesinde tefrika edilen ve daha sonra kitap olarak da yayımlanan "Bir Kültür Bir İnsan" başlıklı yazı dizisini unutmamak gerekir.

İtiraf ederim, hem yoğun bir yaşantı romanı olan, hem de şaşırtıcı zenginlikte bir kültür birikimine dayanan *Huzur*'u, ilk denememde sonuna kadar okuyamadım. Kitapların dünyasında emeklemeye başlayan bütün gençler gibi ben de her şeyi bildiğimi sanıyordum; bu yüzden kusuru kendimde arayacak yerde *Huzur*'da aradım, yani beğenmedim. Niçin beğenmediğimi de hâlâ kullandığım nüshanın arka kapağına çok bilmiş havalarda not etmişim. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü okuduktan sonra Tanpınar bir daha terketmedi beni. Birinci sayfasına düştüğüm nota bakılırsa, Remzi Kitabevi'nden 9 Kasım 1974 tarihinde satın aldığım bu nefis romanı didik didik etmişimdir. Rahatlıkla iddia edebilirim: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* edebiyatımızın en güzel romanıdır. Tabii daha sonra *Huzur*'u birkaç defa tadına vara vara okudum. Ardından *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Edebiyat Üzerine Makaleler, Yahya Kemal, Yaşadığım Gibi, Mektuplar, Şiirler...* Ve merhum Mehmet Kaplan'dan *Tanpınar'ın Şiir Dünyası.*

Ben bu serüveni yaşarken Tanpınar'ın solda da harıl harıl okunduğunu bilmiyordum. *Yeni A* dergisinin elime tesadüfen geçen bir sayısında Hilmi Yavuz'un "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi" başlıklı yazısından solcu bir yazarın benim yazarımı *Yeni Ortam* gazetesinde solcu ilan ettiğini öğrendim ve sıkı bir milliyetçi olduğum için kızdım. Selahattin Hilav'ın beni adamakıllı öfkelendirip Tanpınar'a daha sıkı sarılmama yol açan *"Tanpınar Üzerine Notlar"*ını daha sonra bulup okumuş ve çok beğenmişimdir.

Aykırı ve Zararsız

Sözünü ettiğim tartışmalar ve *Huzur*'un Tercüman tarafından yeniden basılması Tanpınar'ı birden sağ ve soldaki aydınların gündemine yerleştirivermişti.

Aslına bakılırsa çok tuhaf bir durumdu bu; sanki birisi düğmeye basmış, birden herkes Tanpınar'cı kesilmişti. Demek ki her şeyin bir vakti saati var. Onun eserlerini verdiği geçiş döneminde aydınların gündemi o kadar farklıydı ki, uzun bir süre okunmak ve anlaşılmak şöyle dursun, ciddiye bile alınmadı. Hatta kılığına kıyafetine itina göstermediği için Ankara'daki öğretmenliği sırasında kendisine -büyük ihtimalle Nurullah Ataç tarafından- "Kırtipil" lakabı takılmıştı.

Tanpınar, dışarıdan bakanların kendisini "gülünç bir havada" görmelerini tezat içinde yaşamasına bağlarsa da, uzun süre görmezlikten gelinmesi ve ciddiye alınmaması -bence- daha ziyade yazdıklarının inkılâpların ruhuna aykırı bulunmasındandı. Çünkü hayatımızdan sökülüp atılmak istenen değerlerin çoğuna çağdaşlarından çok farklı bir gözle bakıyor, Emir Sultan'dan, Hacı Bayram'dan, Aziz Mahmud Hüdâî'den, Şeyh Hamdullah'dan, Yesarîzâde'den, Fuzulî'den, Bâkî"den, Şeyh Galib'den, Itrî'den, Dede'den, Zaharya'dan vb. dem vuruyor, üstelik tefekkürünün ve eserlerinin eksenine bu değerleri yerleştiriyordu. Önceleri radikal bir Batıcı iken 1932 yılından sonra "kendisi için tefsir ettiği" bir şarkta yaşamaya başlayan Tanpınar, Tanzimat'tan beri hayatımıza hakim olan kültür ikiliğini ve devamsızlığı -sancılarını bizzat yaşayan bir aydın olarak- ciddi bir biçimde sorgulamaya başlamıştı.

Hasan Âli Yücel'ler, Ahmet Kutsi Tecer'ler, Nurullah Ataç'lar, yani Tanpınar'ın en yakın arkadaşları devlet ideolojisinin hem yapıcıları, hem de en hararetli savunucularıydı; onun düşüncelerini bir çeşit aydın fantezisi olarak değerlendiriyor ve pek tehlikeli görmüyorlardı. Çünkü o bir kavga adamı değildi; meselâ Türk musikîsi klasiklerini Radyoevi'ne gidip stüdyoya kapanarak saatlerce dinleyecek kadar sevdiği halde, hiçbir zaman alaturka-alafranga kavgasında taraf olarak yer almamıştı. Çünkü tereddütleri vardı ve "Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimiz" diyordu. Bu bakımdan Tanpınar'ı aralarından uzaklaştırmak yerine kontrollerinde tutmayı daha akıllıca gördüler, Avrupa'ya gönderdiler, milletvekili yaptılar. Zaaflarının farkındaydılar. Tanpınar'ın mektuplarında Avrupa'ya bir araştırma gezisi yapabilmek için Talim Terbiye Reisi Ahmet Kutsi Tecer'e yalvarma raddelerine gelmesi şaşırtıcıdır. Nasıl Asaf Halet Çelebi bir "bobstil dandy" olarak tanıtılmış ve gayrıciddi bir adam imajı uyandırılarak muhtemel tesirlerinin önüne geçilmişse, Tanpınar da "Kırtipil" lakabında ifadesini bulan açık bir aşağılamayla gülünüp geçilecek zavallı bir adam olarak korunup kollanmıştır. Cemil Meriç, bir zamanlar Tanpınar'ın eserlerine dikkatle eğildiğini ve kendisiyle tanışmak isteyince bazı müşterek dostlarının "Yok canım, salağın biridir, sen sevmezsin, rahatsız eder seni!" dediklerini yazıyor.

Aslında Tanpınar başından beri hem kendi değerinin, hem de en yakın dostları tarafından bile fazla ciddiye alınmadığının farkındaydı. Hatıra notlarında Türkçe'yi, hece veznini ve Türk tarzı duyuşu daha ilerilere götürmek istediğini

söyledikten sonra, yapacağı çok iş olduğunu ifade ederek şöyle yakınmıştır: "Varsın sussunlar, varsın okumasınlar, beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan, satıhtan beni tanısınlar, Bursa şiirimle iktifa etsinler. Varsın en aptal şiirleri okusun(lar), gazeteler bana boykot yapsın. Ben yine işime devam edeceğim."

Yalnız Adam

İşine, yani yazmaya devam etti ama, ciddiye alınmadığını bilmesi şüphesiz onu son derece tedirgin ediyor, tereddütlere düşürüyordu. Bu bakımdan devrin hâkim kültür anlayışını temsil eden aydınlara yakınlaşmak, onlar tarafından anlaşılmak için gösterdiği gayreti anlamak mümkündür. Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat gibi Mavi Anadolucular'a gereğinden fazla değer vermesi, hatta devrin havasına kapılarak bazı Yunan klasiklerini tercüme etmesi, Tanpınar'ın yaşadığı tereddütlerin ve derin yalnızlığın sonuçları olarak değerlendirilebilir. Hatıralarının son sayfalarında kendi kendisiyle âşikâr şekilde tezatta olduğunu ifade ederek Süleymaniye'den ve bir iki musiki eserinden başka garpla ölçüşecek değerimizin bulunmadığını yazmıştır. Eğer biraz daha yaşasaydı, onu 1932 öncesine dönmüş olarak görebilirdik.

Tanpınar, bundan tam otuz beş yıl önce (24 Ocak 1962) öldü. Kafasındaki tezatları giderememiş, fakat ardında çok sayıda önemli eser bırakmıştı. Tipik bir geçiş dönemi aydınıydı; iyi bir şair olmak istedi, fakat edebiyatın teorik meseleleriyle haşir neşir olan ve estet tarafı ağır basan bütün şairler gibi şiirini zekâsına hapsederek kısırlaştırdı. Şair olarak yola çıkmıştı, sürekli yeniden okunacak ve her okunuşta yeniden keşfedilecek hikâyeler, romanlar, denemeler ve bir edebiyat tarihi yazdı.

Öyle yazdı ki, birçok meseleyi hâlâ onun çizdiği çerçevede tartışıyoruz.

Hâlâ onun penceresindeyiz.

(*Aksiyon*, sayı 112, 25 Ocak 1998).

MİLLÎ ROMANTİK DUYUŞ TARZI ve TÜRK EDEBİYATI - VI: AHMET HAMDİ TANPINAR

Şerif Aktaş

XX. yüzyıl Türk şiirinin kaderini değilse bile iç ızdırabını; derinleşme ve yücelme arzusunu; kendi imkânları dünyasında yeni bir dil ve imaj sistemi kurma gayretini; kısaca yeni, yerli ve çağdaş bir şiir sesi ve ifadesi arama faaliyetini aksettiren sanatkârlardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. O; şâirdir, romancıdır, edebiyat hocasıdır, kelimenin en geniş manasıyla düşünen, hisseden bir yazardır. Ancak o; eseri, hayatı ve faaliyetleriyle devrinin trajedisini en üst seviyede ve en zengin biçimde aksettiren en ciddî anlamda bir entelektüel olmasıyla başka yazar, şair ve edebiyatçılardan ayrılır: XVIII. yüzyılda başlayan XIX. yüzyılda hayatın her sahasında varlığı kuvvetle hissedilen medeniyet karşılaşmasının neticesi ortaya çıkan sosyal müesseseler yanında belki onlardan daha da önemli olmak üzere, bir krizin adeta vücut verdiği, zenginleşip derinleştirdiği insanlarla karşılaşmaktayız. XIX. yüzyıldaki edebî faaliyetleri ve arayışlarıyla Abdülhak Hâmid böyledir. Hâmid, bu krizi bir coşkun seli andıran eserlerinin kendine mahsus görkemli gürültüsüyle hissettirir; ama temelde bu krizden kaynaklanan felsefî huzursuzluk vardır: Kaderiyle karşı karşıya gelen insanın huzursuzluğu, teslimiyetin mutluluğunu, tövbenin rahatlığını kaybeden insanın teselli olmaz sızlanış ve haykırışlarıyla kendisini ifade eden bu huzursuzluk XX. yüzyılın başlarında varlığını sürdürür. Sosyal ve siyasî problemlerin gürültüsü karşısında âdeta sinen bu huzursuzluk, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserinde içle-dışın "ben" ile "iç ben"in çatışması şeklinde karşımıza çıkar. Bu onun eserlerindeki aslî tema, yani "temel güç"tür. Ancak artık sanatkâr, ızdırabın sanata has "mükemmeliyet"te dindirerek ebedîliğe ulaşma; böylece hayatın sahne olduğu çatışmaları bir başka dünyanın imkânlarıyla ifade etme ve ebedîleştirme yolunu seçer. Kültürü, sanat terbiyesi ve zevki aracılığıyla bu çatışmayı değerlendirmeyi ve ifadeyi gaye edinen sanatkâr, aynı vasıtalar yardımıyla yeni bir dil inşa yo-

luna gider. Söz konusu çatışmanın bir tarafından sürdürülen hayat ve bu hayata hâkim mantık; diğer tarafında Tanpınar'ın rüyâ kelimesiyle ifade ettiği "ben"in iç dünyasından kaynağını alan varlık ve olayları idealizeye müsait hülya yer alır. Hayat ve tabiata ait tezahürler hattâ mekân ve zaman sanatkârın "iç ben"in gözü ve duyarlılığıyla dilin dünyasında yorumlanıp ses, anlam değeri ve mısradaki yeri bakımından mükemmeliyet duygusunu tatmin edecek bir olgunluğa ulaştırılır.

Bütün bu özellikleri ve eğilimleriyle Ahmet Hamdi Tanpınar, yeni kabul edilen kültür dairesine has değer, zevk ve anlayış ile şiir cevherini aramayı ve ifadeyi şuurlu biçimde ve ciddi anlamda iş edinen insanlardan biridir. Şiire, Edebiyat-ı Cedîde zevkine has bir duyarlılık ile başlayan Ahmet Hamdi, Ahmet Haşim'in arayışlarıyla zenginleşen ve yeni bir renk kazanan hassasiyet çevresinde şiirler yazmakla saf şiirin dünyasına girer. Tanpınar, Ahmet Haşim'in nesli ve kendisi üzerine tesirlerini şu cümlelerle ifâde ediyor: "Biz, bugünkü nesil, fikir ve sanat hayatına, Hâşim'in yıldızı altında girdik. Tefekkür ve tahassüsümüzde *Piyâle* ve *Şiir-i Kamer* şâirinin büyük tesirleri oldu. İlk yazılarımızı onun etrafında yazdık. Onun için Hâşim'e borçlu olduğumuz şeylerin tam bir muhasebesini yapamayız. Bir gün, bu son yirmi otuz senenin fikir ve sanat hayatını toplu olarak tetkik edecek olanlar, onun kendinden sonra gelen nesil için nasıl bir mürşit olduğunu göreceklerdir (Amet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Ahmet Haşim'e Dâir, 1992, s. 28a).

Ahmet Hamdi Tanpınar, ilk şiirini *Dergâh*'ta yayınlar. Bunların sayısının onbir olduğunu Mehmet Kaplan'dan öğreniyoruz. Aynı yıllar Yahya Kemâl'e son derece yakın olmasına rağmen şiirlerinde Yahya Kemâl'in tesiri hissedilmemektedir. Zaten Ahmet Hamdi Tanpınar - Yahya Kemâl ilişkisi tesirle izâh edilecek cinsten değildir. Tanpınar, hayatı boyunca Yahya Kemal'e benzememek için kendi kendisiyle mücadele edecektir. Öğrencisi, hayranı ve dostu olarak her zaman yakını olan Yahya Kemâl sâhip olduğu kültür birikimi, zevki ve şiir anlayışı bakımından şâirimizin ufkunu açar, ona takip edeceği yolu gösterir. Ahmet Hamdi'nin saf şiir zevkini benimsemesi, sanatta mükemmeliyete ulaşma isteği, dili plastik bir madde gibi işleyerek duygunun ifadesi haline getirme gayreti ve yüksek şiir zevkinde ebediyeti ifâde isteği gibi hususlarda Yahya Kemâl'den gelen unsurların varlığı kuvvetle hissedilmektedir. Yahya Kemâl, onun "iç ben"inin teşekkülünde önemli rolü olan insanlardan biridir; ama Tanpınar, şiirde ona benzemekten âdetâ kaçınır.

Onun *Dergâh*'ta yayınlanan şiirlerinde Servet-i Fünun Edebiyatına has santimantal tavrın tesiri hissedilmekte ve sembolizmi düşündürecek unsurlarla karşılaşılmaktadır. Ancak daha bu şiirlerde Tanpınar'ın şiir lügatının ve kendisine mahsus imaj dünyasının hazırlandığı görülmektedir: Işıklı unsurlar, "karanlık saray", "aynalar", "eşiği aşılmaz saray", "yazın heykeli", "köpükten çırpı-

nış" gibi söz ve söz grupları yanında Madalyon ve Bir Heykel İçin gibi şiirlerde sanata has dikkat ve hassasiyetle bir duygu hâlini ebedileştirme gayretleriyle karşılaşmaktayız. Ayrıca onun, "Hiç akmayan bir zaman nehrinin sularında", "Zamana gülecek hüznün ve neşen" mısralarında görüldüğü gibi şiirde zamanı ciddi bir problem olarak ele aldığı görülür.

Onun bu ilk şiirlerinde dil ve ahenk saf şiir hareketini benimsemediğini, Türkçe'yi kristalize eden bir dikkatle şiiriyeti aradığını hissettirmektedir.

Dergâh'ta yayınlanan şiirleri *Millî Mecmua*'da (1926-1927) yayınlanan iki şiirle, *Hayat*'ta (1927-1928) yayınlanan altı şiirin takip ettiğini; şâirimizin kendisine mahsus şiir zevkini bulmaya başladığını; ancak santimantal tavrın, melankolik havanın devam ettiğini Mehmet Kaplan da yazmaktadır. Bu şiirlerde, kaderin belirsizliği karşısında ızdırap duyan insanın tabiî unsurların güzelliğinde teselli bulduğunu, "masal kadın" hayali çevresinde dolandığını ve ışıklı unsurlarla rahatladığını görürüz. Daha önce ifâde ettiğimiz "iç ben" ile "ben"in çatışması ve bu çatışmaya mahsus hâli aksettirecek hayallerin dilin ananesi içinde aranması söz konusu şiirlere ayrı bir değer kazandırır. Denilebilir ki o, Ahmet Hâşim gibi "O Belde"ye sığınmıyor, hayatın ve tabiatın güzelliklerini tesbit edip, plastik sanatlara has bir zevkle onları işleyip ebedîleştirmek istiyor.

O, dış dünyaya hülyâlarının perspektifinden bakan ve gördüklerini hülyalarının diliyle ifade eden bir şair olma yolundadır. Ahmet Hamdi Tanpınar'da hülya ve rüya kelimeleri onun hayat ve kâinat karşısındaki tavrını ifâde etmesi bakımından önemlidir. Onda bu kelimeler insanî gerçekliğin sanat yönünü ifadeyle vazifelidir. Acaba Tanpınar, sanat eseri vasıtasıyla insanın kendi derinliğini, tabii varlıkla izdivacını, sosyal hayat karşısındaki vaziyetini, kısacası dışla için bütünleşme hâlini bu kelimelerle mi ifade etmektedir? Acaba rüyâ hâli, bütün bunların bir zaman diliminde bir anda hissedilmesi, yaşanması mı? Yoksa bu, Gaston Bachelarde'daki hülya mı? Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu Fransız épistemoloğunu (bilgi felsefesi üzerinde duran insan) iyi tanıdığını onun *Yahya Kemâl* adlı kitabından biliyoruz. Zira Tanpınar, Yahya Kemâl'i Bachelard ile gelişen bir inceleme tarzından gelen unsurlar yardımıyla değerlendirir. Bachelarde'da hülya, ferdî bir dikkatle bir hâli ve problemi geçmişi, geleceği ve hâldeki vaziyetiyle bir bütün hâlinde bir anda görme, adlandırma ve değerlendirme hâlidir. Bu hâlin ilmî açıklaması yoktur. Son derece ferdî bir bilgilenme hâlidir; farklı seviyedeki çağrışımlar, doğuştan gelen kabiliyetler, fırsatların hazırladığı imkânlar gözü açık görülen rüyâya benzer bir ruh hâlinde beklenmedik anda yan yana gelerek bu bilgilenme hâlinin ortaya çıkmasına sebep olurlar. Bu hâl, gözler önünde tecessüm eder, bazı sesler duyulur. Ancak onu tasvire ve ifadeye yöneldiğinizde büyü bozulur, tablo kaybolur. Bu hülyayı ilim adamı da görür. Takip edeceği inceleme tarzı ve onun neticesi bir anda bütünüyle gözleri önünde tecessüm eden âlim, laboratuarında aynı neticeyi isbat için ömrünü harcar. Bu rü-

yayı sanatkâr da görmüş olmalı. Şiirinin sesini, mısraının hareketini ve berraklığını gören ve duyan şâir, dil malzemesiyle buna vücut vermek için senelerce gayret eder. Gözleri önünde, hayır beyninin içinde gördüğü renk uyumu ve çizgi esnekliğini tuvale aktarmak için ressamın neler çektiğini anlayabilmek aynı seviyede sanatkâr olmaya ihtiyaç gösterir. İşte Tanpınar'daki rüyâ, bu hâli ifâde için kullanılmış şahsî bir terimdir. Zaten kendisi de Antalyalı Genç Kıza Mektup adlı yazısında bu hususu şöyle ifade eder: "Asıl estetiğim Valéry'yi tanıdıktan sonra teşekkül etti (1928-1930 yıllarında). Bu estetiği veya şiir anlayışını rüyâ kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musikî ve rüyâ. Valéry'nin "rüyâlarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır" cümlesini "en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüyâ hâlini kurmak şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar" (Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Antalyalı Genç Kıza Mektup, 1982, s. 258). Ahmet Hamdi'nin Şiir ve Rüya başlıklı yazıdaki şu cümle ve pasajlar onun rüyâ kelimesine yüklediği kavram ve değerler hakkında kanaat sâhibi olmamıza imkân vermektedir: "... Bir anda karanlık bir eşik atlanır ve bir başka yıldızın kendisine mahsus nizamı altında, başka bir zaman ve uyanık hâlden çok ayrı, daha geniş imkânlı, daha kesif, son derecede hızlı ve tesadüfe bağlı bir hayat başlar. (...) Uyanık hayat güneşin adına söylenmiş bir kasidedir; hareket, ihsasların verimleri, düşünce, mantıklı tedai, devam, ibda, değişme hep oradadır. Uyku ve rüya, gecenin yani kendisini ilgadan hoşlanan bir tamamlılığın çocuklarıdır; unutmalar, ani hatırlamalar, sükun ve eşyaya temessül, maddenin mutavaatkâr hayatına iştirak, onun tılsımlı mıntıkasında kalabilir. Güneş kanımızda dolaştığı için yaşar ve hareket ederiz. Geceyi ve onun nizâmını kendimizde bulduğumuz için uyuruz. Gece bizde konuştuğu için rüya görürüz. (...) Gece, her zerresini ayrı ayrı tanıdığımız bir vücudu zaptetmiştir. Onda her şey bir kehâneti, yani zamanda gayrî şahsi ve bizimkinden çok ayrı bir alâkayı ifşâ ediyor. Benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç boyutunda yüzüyor. Onun için mâzi, hâl, istikbâl bir hatıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığını, sayısız varlıkların terkibini nabzıyla idare ediyor. Kapısız duvarlardan geçiyor; yüksekliklerden atlıyor, imkânsız satıhları kaplıyor, adını işitmediği dinlerin ayinine iştirak ediyor, tasavvurun derhal bir hâtıra olduğu bir âlemde tanımadığı ölülere ağlıyor, bilmediği lezzetlerin hasretini çekiyor, cam bir kavanozda ağlayan bir yüz, bir mercan dalında haşin ve kudretli bir Tanrı buluyor. Ağaçla kardeş, yaprak ve su ile hemhâldir.

Bildiği her şeyi unuttuğu için her şeyi kendisinde hazır buluyor. Hakikatin büyük sırrı ve pınarı gece, benliğindeki gizli bir noktadan fışkırmış, elle, beraberce yepyeni dünyalar yaratıyorlar. Biraz evvel uyanıkken kâinata yalnız kendi gözleriyle bakan bu adamın belkemiğinde sayısız ırsiyetler uyanmışlar, ona hareket diye, kendi geçmiş hayatlarının karışık hâtıralarını telkin ediyorlar. Ya-

şadığı âlemde had ve adet fikirleri yoktur. Onun için benliği sayısızdır. Her kımıldanışında ölümün derinliğinden yeni bir şey çekiyor ve her nefes alışında ona bir çok şey ifade ediyor. Kulağıyla görüyor, nabzıyla işitiyor, şuur ve muhakeme melekeleri ilga edildiği için, bütün sonsuzlukla perdesiz olarak konuşuyor. Zaman mefhumu artık onun için yoktur. Saniyeler bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına bir andır. Mücessedin terkibi yaşıyor." (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Şiir ve Rüya I, 1992, s. 30-31)

Yukarıdaki satırlara ve bu satırların yer aldığı yazının tamamına Ahmet Hamdi'nin poetikası nazarıyla bakmak yerinde olur. Burada çeşitli yönleriyle rüyâ hâl ve düzeninin anlatıldığını görüyoruz. Rüya halinde insanın sâhip olduğu üstün güçlerden, zaman ve mekâna hâkimiyetinden, birbirinden çok farklı unsurların bir bütün hâlinde görünüşünden ve bütünüyle rüyânın imkânlarıyla olağanüstünün yaşanılabilirliğinden söz edilmektedir. Bu olağanüstü gücün kaynağı, "uyanık hayatın" ikliminden ve güneşin düzeninden, gecenin dolayısıyla uyku ve rüyanın düzenine geçiş gösterilmektedir. Birincisinde akıl ve irâdenin o kadar değer verdiği tabiî düzen, saatle ve yılla ölçülebilen zaman, yalnızca beş duyu ile idrâk edilen dış dünya; ikincisinde "benliği kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç boyutunda yürüyor. Onun için mâzi, hâl, istikbal bir hatıradır." İnsan, kapısız duvarlardan" geçebilmekte; "adını bilmediği dinlerin ayinine iştirak" edebilmekte "cam kavanozda ağlayan bir yüz, bir mercan dalında haşin ve kudretli bir Tanrı" bulabilmektedir. O, kendisine has masal dünyasının gerçekliğini yaşamaktadır. Bütün bunlar, bizi rüya hâline has husûsiyetlerin uyanıkken yaşanması teklifiyle karşı karşıya getirir. Bu da hülyâdır, yani gözü açık görülen rüyadır. İşte sanatkâr bu hâl ile tesbit ettiği, yaşadığı ve gördüğü güzellikleri sanatına has malzeme ve teknikle işlemek zorundadır. Bu, yalnız saf şiirin değil bütün güzel sanatların aslî özelliği olarak düşünülebilecek bir husustur. Zaten yazının devamında Tanpınar hülya ikliminde sanatkârın faaliyeti, duyuş tarzı ve rüyanın güzel sanatlardaki asli rolünü açıklamaktadır: "... İstediniz mi hasretleri kavuşturur, bir yastıkta uyuyanları birbirinden ayırırsınız. Zamanın sırrına sahip olduğumuz için asırların dehlizine açar, oluşun seyrini anlatırsınız. Zihnimizde küçük ve esirî adımlarla siz yürüdükçe ilâhi değişme üstüste takındığı çehrelerini atar, mevsimler bellerindeki kuşakları çözer ve renkten rakslarını yaparlar.

Geniş hayat malzememiz, gölge mimarimizdir; bu iki unsurla vücudumuzda çalışır, "şekillere Tanrı ve Tanrılara şekil" verirsiniz; eşyanın arasındaki münasebetleri sizden öğreniriz. Dışgörülerin altında gizlenen cevheri, asılların aslını, eşya sizin tılsımlı imbiğinizden geçtikçe fark ederiz. Fakat en şaşırtıcı, en kuvvetli tarafınız, hislerin iksirine kattığınız o acayip ve koyu taddır. Bu keskin

içki sayesinde Allah'ı, cenneti, cehennemi kendimizde buluruz; ferdî hayatımızın her arızası aydınlığımıza dokunur dokunmaz büyük hakikatlerin cevherinden örülmüş bir masal çehresi takınır. Bütün zenginliklerimiz bu boşluktan gelir. O bize hayatımızı ve üstüste yaşamış binlerce hayatı, her an yeni bir terkip olarak sunar, şuurun ve ihsasların verimlerini derinleştirerek, kâh tahlil ederek büyük mebdelerin yollarını hazırlar. Rüyalarımızla bir küllün cüzü, büyük ve âlem-şümûl bir dünyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız.

Bütün mitler rüyaların çocuğudur.

Ölüm korkusu ve bizzat ölümün kendisi, onları zihnimizin tezgâhında yoğurmuş ve şekillendirmiştir.

Rüya uykuya münhasır bir keyfiyet değildir. Gece gibi onu da içimizde taşırız. Şuurun duvarından açılan her gedikten rüyâların sırasına göre sıkıntılı, zâlim yahut mesut diyarına gideriz.

Tecrit ve teksif gibi zihni ameliyelerimiz bile, bir bakıma göre, rüyaya yakındırlar. Zihnin bazı imkânsız vuzuh anları uyanık hâlde görülen bir rüyadan başka bir şey değildir. Vecd rüyadır. (a.y., s. 32).

Yukarıdaki cümlelerde rüyaya has imkânların dünyasından hareketle gerçekleşen insan muhayyilesinin faaliyetlerinden; insana has derin ve kuşatıcı gerçekliğin ancak bu faaliyetlerin anlatılmasıyla ifade edilebileceğinden söz edilmektedir. Bu, bütünüyle ilmî faaliyet ve gayretlerin dışında, onun sistem ve anlayışının zıddına bir faaliyettir. Gücü, "zamanın sırrına sahip olmak"tan; "dışgörülerin altında gizlenen cevheri, asılların aslını farketmekten ve "üstüste yaşanmış binlerce hayatı, her an yeni bir terkip olarak" sunmaktan kaynaklanır. Rüyanın uykuya münhasır bir keyfiyet olmadığını, bütün mitlerin rüyadan çıktığını belirten vecd hâlinin ve benzer hâllerin bir çeşit rüya olduğunu söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar'da rüya Gaston Bachelard'daki hülyanın Türkçe'nin şartlarında ifadesi gibi görünmektedir. Her halükârda Ahmet Hamdi Tanpınar sanatkâr dikkatiyle insana, hayata, zamana, mekâna ve kâinata bakışını ifade eden bu satırlarla sanat vasıtasıyla gerçekleştirmek istediklerini, sanatının teması ve dilinin hususiyetlerinin aslî kaynaklarını sezdirmekte ve hatta büyük oranda gözler önüne sermektedir.

Bütün bunlar, onun "rüyâ" sözünden anladıklarını ve bu söze verdiği anlam değerlerini ortaya koymakta, en azından onun rüyasının mahiyeti hakkında bilgi sahibi olmamız sağlanmaktadır. Antalyalı genç kıza yazdığı mektupta şiir anlayışını "rüyâ kelimesi ve şuurlu çalışmak fikri etrafında toplamak mümkündür" diyen Tanpınar bu rüyanın imkânlarıyla tanıdığı, hissettiği ve bir bakıma yaşadığı hususları, mükemmeliyete ulaşma endişe ve gayretiyle dilin dünyasında işlemeye yönelir. Artık o yapacağı işin mâhiyetini ve güçlüğünü bilmektedir. Zira başta Yahya Kemâl olmak üzere Türk ve dünya edebiyat ve sanatından ge-

len unsurlar Paul Valéry'i ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ı rüşt anına ulaştırmıştır. Onun Valéry'i tanıdığı yıllar edebiyat dünyamızda bir yanda kendi kendini tekrara başlayan memleketçi edebiyat anlayışı çevresinde kaleme alınan şiirler; bir yanda Nazım Hikmet'in önderi olduğu ve temsil ettiği sosyal gerçekçi edebiyat anlayışına bağlı şiirler, bir yanda da Mütareke yıllarında *Dergâh* dergisi çevresinde olgunlaşan bir zevkle saf şiir taraftarlarının şiirleri yer almaktadır. Ayrıca Ahmet Haşim ve Yahya Kemâl'in edebî faaliyetlerini sürdürdükleri, hatta hayatlarının en verimli döneminde bulunduklarını; Yedi Meşaleciler olarak bilinen gençlerin de saf şiire has söyleyiş tarzını arama gayreti içinde bulunduklarını unutmamak gerekir. Tanpınar, işte böyle bir dönemde, "Ahmet Kutsi vasıtasıyla Paul Valéry'yi tanıdı. Valéry onun mizac ve karakterine en uygun şairdi. Bundan dolayı aralarındaki kaynaşma çok ani ve kuvvetli oldu. (...), O, Valéry'den kendi yaşantılarına güvenmesini ve bilhassa sanatta ancak mükemmeliyet yoluyla ebediyete ulaşacağını öğrendi. (...) 1930 yılında Ahmet Kutsi Tecer ile beraber çıkardıkları *Görüş* dergisinde neşrolunan Şiir Hakkında yazısı ve Paul Valéry'ye dair tetkiki benimsediği yeni estetik ve örneği tanıtan vesikalardır." (Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 55).

Yukarıda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanat görüşünde, sanat eserleri vücûda getirmesinde ve üslûbunda önemli yeri olan rüya problemi üzerinde durduk. Onun şiiri bu rüyâ hâlinin en yoğun sesi olmaya taliptir. Böyle bir şiirin saf şiire has hususiyetler taşıması tabiidir. O, "Şiir Hakkında" başlıklı yazısında bu konuda düşündüklerini şöyle ifâde etmektedir: "... artık münakaşasına imkân görülmeyen hakikatlerden biri de şiirin her türlü menfaat endişesinden uzak, gayesini yalnız kendinde bulan bir mükemmeliyet olmasıdır. (...)... tabiatı itibarıyla toplu olan şiir, fikir için her şeyden evvel dar bir çerçevedir. Büsbütün başka bir nizamın birleştirdiği bu kesik cümleler, söze kâh yontulmuş bir mermerin düzgün salâbetini, kâh bir manzaranın renk ve gölgelerini veren ve her an tarifsiz bir musikiyi sürükleyip götüren değişiklikleri ile hiç bir nazariyeyi izaha ve hiç bir davayı isbata müsait değildir. O, bir yılan gibi kendi üstüne çöreklenen ruhun bir an için kendi kendini temaşasından doğan bir mükemmeliyettir ki, ağlatmak ve düşünmek ona terettüp etmez. (...) hakiki şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bediî alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır. Bu, belki anî bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezelî hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lâhza başbaşa kalmanın verdiği mestidir. Bu mânada denilebilir ki, şiir ve alelumum sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrâk ettiği zirvedir." (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Şiir Hakkında 1992, s. 13-14).

Yukarıdaki satırlar, edebî eserin diğerlerinden farklarını konu alan bir yazıda bu gün de olduğu gibi kullanılacak cinstendir. Bu yazının 1930'da *Görüş* dergisinde yayınlandığı dikkate alınarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Şiirler* adlı kitabında bir araya getirdiği şiirlerini hangi sanat zevki ve anlayışıyla kaleme aldığı anlaşılır. Zira 1930 yılından sonra kaleme aldığı şiirleri olgunluk dönemi eserleri olarak kabul edilmektedir.

O, yukarıda ifade edilen şiir anlayışını hazır bulmadığı gibi, bu zevk ve anlayışını aksettirecek dili, sesi ve imaj dünyasını da hazır bulmamıştır. Farklı kaynaklardan gelen unsurların, kendi benliğinde bir terkibe ulaşması söz konusudur. Bu terkip mana ve sesiyle, başka bir söyleyişle öz ve şekliyle unsurlarına ayrılmaz bir bütün hüviyetiyle mükemmeliyetin ifadesi olacaktır. Yani ses manadan, konu şekilden ayrı düşünülmez. Terkip, kendi sevdiği ifadeyle dil ve muhtevanın birlikte kristalize olmuş halidir. Mısra kurma, şiir yazma sanatı bilinen ve sezilen bütün imkânları kullanarak dil adlı malzemeye kristal hüviyeti kazandırmak; onun kavuştuğu mükemmeliyetle bir hülya hâlini ebedîleştirmektir. Dışa yönelik dikkati, hatıraları üzerine dönmesi, ses karşısındaki hassasiyeti, güzel olanı sezme kabiliyeti ve Haldun Taner'in ifadesiyle "yaşamayı (...) seven, onu bir sanat eserine getiren, her anının tadını çıkarma" (Haldun Taner, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, 1983) becerisi dışla için çatışması etrafında bir araya gelir. Ve Tanpınar, rüyanın imkânlarıyla bu farklı unsurların eşliğinde, içtekinin, alt kattakinin, yani Hayri İrdal'ın, yani Suat'ın isyanlarıyla duyduğu huzursuzluk içinde, kendini ifadenin cezbesiyle, insani kâinata seyahat eder. Onun eseri bu seyahatin notlarıdır. Böylece o, zaman zaman Tanrı'ya ve mabede sığınma ihtiyacını, kapalı bir âlem olmasını arzu ettiği şiirlerinde hayâller çevresinde duyduğu vecd haliyle karşılaşır. Zaten bu hayaller kendilerine refaket eden veya kendilerinin sebebi olan duygulara bağlıdırlar. İç derinliği olan ve görmesini bilen bu insanda, hülyâ ikliminin geniş imkânlarıyla oluşan duygu kendisini dış âlemde aksettirecek ifâde kalıbını arar. Onda imajların teşekkülü ve dile plastik mükemmeliyet verme gayreti bu arayış etrafında gerçekleşen "yücelme" etrafında açıklanabilir. Zamana bile plastik bir hüviyet kazandıran bu hassasiyet, sevdiği hayalleri, sanatın sembolü hâline getirdiği kristal şekiller içinde korur. Onun olgunluk dönemi şiirlerinde imaj yapma mekanizmasının arkasında his, musiki ikilisinin bulunduğu söylenir. Tanpınar'da imaj, zannedildiğinin aksine çok defa zihnîdir. Yani önce kitaptan öğrenilmiş veya başka bir dilde görülmüş bir kalıbın varlığı hissedilmektedir. "Madalyon", "kristal avize", "billûr kadeh", "billûr âvize", "mercan kadeh", "eşiği aşılmaz saray"; "ürkek düşünce", "yekpâre akış", "masal meyvası", "yekpâre ân", "kökü bende bir sarmaşık". Bu hâl Ahmet Hamdi Tanpınar'ı veya bir başka şairi küçültmez. Zira "insan insanın ufkudur", "edebî eser bir başka edebî eserden hareketle yazılır". Ayrıca Tanpınar, edebiyatımız batı dünyasını tanıdıktan, bu dünyaya has değerleri benimsedik-

ten sonra eser veren, divan zevkini de iyi bilen bir insandır. Her iki kaynaktan gelen unsurlardan yararlanarak kendisini ifade etmesi tabiîdir.

O, olgunluk döneminde kaleme aldığı şiirlerinde "yekpâre geniş bir ânın parçalanmaz" akışı içinde alelâde hayatın dışına çıkma, ömür çemberinden kurtulma arzusuyla tabiî güzelliklerin üzerinde bıraktığı intibalarda teselli arar. Kayıp hayalin peşinde koşan insan için güzellik insanı ebedî saadete götürecek vasıta durumundadır. Bunun için Tanpınar'ın şiirinde güzellik onu hayata, kâinata bağlayan ve rüya iklimini düzenleyen bir kıymettir. Bu bütünde sanat, "zamanın üç çizgisini birden veren tılsımlı bir ayna durumundadır. Zira sanat şekle ihtiyaç gösterir, şekil de karışık duyguların düzenlenmesi sonucu ortaya çıkar. Öyleyse sanat, düzen ihtiyacının ve ebediyete ulaşma arzusunun sonucudur. Ayrıca her an insanı tehdit eden ölüm korkusu ve ölüm gerçeği ile hayatın güzelliği arasındaki çatışma, sonsuzluk âleminin zevki, hayatın daha kesif yaşanma isteği ve dünyevî zevklerin ebedî olması arzusuyla zenginleştirilerek bu şiirlerde işlenir.

İşte bütün bunlar, sözü edilen hülya adamının şiirlerinde ele aldığı temalardır. Yukarıda ifade edildiği gibi farklı şiirlerde ele alınan bu temalar birbirini tamamlayarak bir başka bütüne vücut verirler. Bu, yazımızın başında ifade ettiğimiz Tanpınar'ın eserlerindeki temel güçtür. Onun şiirleri bu temel gücün veciz ve ahenkli ifâdesi, nesirleri ise daha zengin ve teferruatlı açıklamasıdır.

Tanpınar ile ilgili belli kaynaklarda yazılanları iyi özetleyen ve onları bir terkip halinde ifade eden Dr. Hüseyin Tuncer şâirimizin hususiyetlerini, yer yer alıntılara da başvurarak şu cümlelerle vermektedir: "Tanpınar'a göre şiir, bir şekil meselesidir. Şekil her şeyden evvel dilin vezin ve kafiye ile yoğrulmasıdır. Vezin ve kafiye ve şiire ait diğer kaideler yavaş yavaş bizde şahsî bir teknik hâline gelirler. Şekil, dilin içinde, mükemmeliyetin sınırlarını çizer. Tanpınar, dili bu sesin kendisi, yahut kendi sesi yapmaya çalışır. (...) Şairin kulağıyla tam bir iş birliği yapması gerektiğini belirtir ancak bu sâyede mısranın nağme olacağına inanır. Şaire göre, şiirde mana, şiirin manevi benliğini yapan havasındadır. (...) Tanpınar, şiiri söylemekten ziyâde bir susma işi kabul eder. (...) Tanpınar, şiire başlarken heceyi seçer. Şekle önem verir. Bu yüzden vezin, kafiye, âhenge bağlı kalır. (...) Musiki sağlamak için, iç uyuma, dil ve kompozisyona dikkat eder." (Dr. Hüseyin Tuncer, *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı*, 1996, s. 201-202)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Şiirler* kitabı ve poetikası mahiyetindeki kalem mahsullerinden hareketle, yukarıda yazdığımız hususiyetleri onu romantik duyuş tarzına bağlamaktadır. Hatta "Bursa'da Zaman", *Beş Şehir, Huzur* gibi eserleri *XIX. Asır Türk Edebiyatı* Tarihi Girişi ve hâli zenginleştirmek gayesiyle geçmişe ait değerleri yorumlayarak zamanımıza taşımayı teklif eden yazılarıyla bizde millî romantik duyuş tarzının en ciddi temsilcilerinden biri durumuna

yükselmektedir. O, böylece de öğrencisi ve yakını olmakla öğündüğü Yahya Kemâl'in faaliyetini bir yönüyle sürdürmekte ve tamamlamaktadır. Ancak *Şiirler* kitabında bir araya getirdiği parçalarda olduğu gibi Zaman Kırıntıları ve diğer şiir tecrübelerinde de, Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi hocası ve üstadı Yahya Kemâl'in şiir dünyasından iradesiyle uzak kalır. Bu, ayrı bir şahsiyet olma isteğinin tezahürüdür. Onun şiirlerinde tema bakımından "millî romantik" duyuş tarzına iltifat edilmemesini buna bağlamak yerinde olur. Yoksa o, dünya edebiyatında ve hatta bizde geç kalmış bir romantiktir. Bu hususu Prof. Dr. Mehmet Kaplan şöyle ifade ediyor: "Doğrusunu söylemek lâzım gelirse Tanpınar, kendisinin de fark ve itiraf ettiği üzere gecikmişti. En çok sevdiği yazarlar, Hoffmann, Novalis gibi fantezist romantiklerdi. Chateaubriand'dan, hattâ Victor Hugo'dan bile hoşlanıyordu. Halbuki çağı ve içinde yaşadığı çevre çiğ ve haşin gerçekçilik ile aynı derecede çiğ ve haşin bir gerçek üstücülüğe kendini kaptırmıştı.

Uzun müddet bu akımlara mukavemet eden Tanpınar, sonradan; kendi zengin imajlarına vezinli kafiyeli şiirden çok daha uygun olan serbest tarzda şiirler yazmağa başladı. Onların mükemmeliyetinden şüphe etmekle beraber, yine de kâfi miktarda olunca ayrı bir kitap hâlinde bastırmayı düşünüyordu." (Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 155-156).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın serbest tarzda şiirleri "Zaman Kırıntıları", "İnsanlar Arasında", "Avâre İlhamlar", "Son Yağma", "Başımızın Üstünde Bir Bulut", "Üstüste" ve "Altın Güzeldir" adlarını taşırlar.

Bunlardan Zaman Kırıntıları, Ahmet Hamdi'nin eserlerindeki temel gücü en çıplık biçimde ifade etmektedir. Zira şiir içle-dışın çatışmasını daha açık dile getirmektedir. İfade ve ses, imajların örtüsünden, belirli oranda da olsa kurtulmuş hâlde karşımıza çıkar.

"İnsanlar Arasında" adlı şiirde mitolojik kültürden gelen unsurlar yardımıyla yaşama arzu ve isteği ile ölüm gerçeği karşı karşıya getirilir. Bu ebedî ve ezelî çatışma, belki de Tanpınar'ın kristalize hâli ifade eden imajlarına vücut veren asli unsurdur. O, söz konusu büyük, yüce ve kaçınılmaz korku karşısında zaman zaman böylesi imajlarla ebedileşme ümid ve sevincini yaşar. Bu şiirde ise dünyevi zevk ve güzellikler ile ölüm, mitolojik unsurlar yardımıyla karşı karşıya getirilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu şiirlerinde ferdî huzursuzluğunu ve bu huzursuzluğun kaynaklarını daha iyi hissettirir. Onun sanat dünyasına bu eserler yardımıyla girmek, eserlerinin derin yapısında iç içe konulmuş mücevher kutular içindeki aslî temaya, yani temel güce ulaşmayı kolaylaştırır.

Onun "Âvâre İlhamlar"ını yukarıdaki temaları daha rahat, daha sübjektif ve daha yoruma açık ifade etme yollarını arama denemesi olarak değerlendirmek yerinde olur.

"Âvâre Yıllar", "Son Yağma", "Başımızın Üstünde Bir Bulut" adlı şiirleri, hattâ "Zaman Kırıntıları" ve "İnsanlar Arasında"yı da bu gruba dahil etmek mümkündür, bu neslin dramını, bu dramı en yoğun yaşayan bir insanın hassasiyeti ve ifadesiyle ortaya koymaktadır. Yaradılış ve terbiye itibariyle bir yaşama tarzının en iyi temsilcisi olabilecek hassasiyete sahip insanların, medeniyet krizine has şartlar sebebiyle, iki had arasında kararsız dolaşmaları onların ferdî huzursuzluklarının hem sebebi hem de görünüşüdür. Daha açık ifade edelim: Yahya Kemâl, "Ezansız Semtlerin" ızdırabını en iyi hisseden bir bayram namazında ana millete dönüşün zevkini tadan; Üsküp'te geçirdiği çocukluk ve ilk gençlik günlerinde aldığı terbiye ile sürdürdüğü firenkvârı hayatın çatışmasının ızdırabını en derin biçimde yaşayan insandır. Tanpınar, bir ramazan gecesi Sultan Ahmet Camii'nin pencerelerinden âdeta başkaları tarafından tanınmaktan sakınarak içeri bakarken ağlar. Bu, bir çoklarının anlayamadığı çok üst seviyede inanma ihtiyacının, ciddî anlamda ferdî teslimiyet arzusunun tezahürüdür ve "ben"e aittir. Bir de dış dünya, kitapların, sanatın ve alışılmış hayatın dünyası vardır. Bunların ikisi arasındaki çatışma, ferdî ve sosyal hayatın her safha ve sahasına o sahaların imkân ve vasıtalarıyla yayılır, kendisini ifade edecek dil ve sanat malzemesini bulur. Tanpınar'ın bu şiirleri, söz konusu çatışmayı veya karşılaşmayı, onun mizacı ve kültürü aracılığıyla yansıtmaktadır.

"Üstüste" ve "Altın Güzeldir" şiirleri serbest tarzda, imajların yeniden değer ve ağırlık kazandığı yeni bir söyleyiş ve ifade tarzının habercisi görünmektedir.

Bütün bunlar, 1950'den sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirimizde yokladığı ufukları gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. O, 1930'lu yıllardan sonra kaleme aldığı şiirleriyle, edebiyatımızda belli bir dönemde ve belli bir tarzın imkânları çevresinde saf şiir hareketini şuurla temsil eden ciddi şairlerimizden biridir. Sesi, ifadesi, hassasiyeti, huzursuzluğu ve kendisine mahsus arayışlarıyla şiirimizi zenginleştirmiştir.

(*Türkiye Günlüğü*, sayı 50, Mart-Nisan 1998, s. 243-250).

NEREDESİN TANPINAR?

M. Kayahan Özgül

Ne içindeyim zamanın.
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.

Bir garip rüyâ rengiyle
Uyuşmuş gibi her şekil
Rüzgârda uçan tüy bile
Benim kadar hafif değil.

Başım sükûtu öğüten
Uçsuz, bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş;

Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim.
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.

All could be known or shown If Time were but gone
W. B. Yeats

Son yıllarda edebiyatta "zaman" kavramıyla daha mı çok ilgilenir olduk, dersiniz? Kendi adıma, uzun yıllar boyu Türkçe'de Ahmet Edip Uysal'ın *DTCF Dergisi*'ndeki iki yazısından -"Bazı Eski Edebiyatlarda Zaman Telâkkileri" (C. XXII, No. 1-2) ile "Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Dü-

şüncesi"nden (C. XXII, No. 1-2) daha iyilerini görmediğimi söyleyebilirim. Şimdilerde ise, "zaman" konulu yazılar, özel sayılar iyiden iyiye arttı. Eserlerinin temel problematiği arasında "zaman"ın önemli yer tutması yüzünden Tanpınar'ın adı da sıkça anılmağa başlandı; özellikle de "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri vesilesiyle. Fakat, bu şiirdeki zaman kavramının değerlendirilmesinde öylesine birbirine benzemez fikirler ileri sürüldü ki, bütün esnekliğine rağmen, bir şiirden bunca farklı mânâ çıkarıldığını görmek beni şaşırttı. Daha da kötüsü, kimi kalemlerin ya Tanpınar'ı tanımadığını ya da "Ne İçindeyim Zamanın" şiirini anlamadığını düşündüren fahiş aymazlıklara tesadüf ettim.

Madem ki Tanpınar *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'ine yazdığı mektubunda,

"Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz"

demekte, o hâlde onun şiirini çözerken de bu iki isme müracaat gerek. Nitekim, şair bir diğer mektubunda, meşhur "Antalyalı Genç Kıza Mektup"unda da

"Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır"

diyerek Bergson'un etkisini biraz daha belirginleştirir. Yapılması gereken, Tanpınar'ın şiirini -özellikle de "Ne İçindeyim Zamanın" şiirini anlamağa ve açıklamağa çalışırken Freudien psikoanaliz ile Bergsonien sezgiciliğin zaman fikrini gözden ırak etmemektir.

Bergson'un estetik sezgisi biraz *einfühlung*'u andırır; ama, şuur kendi karakterini eşyaya vermez de onu kavrayabilmek için eşyanın varlığına bürünür. Bu yapısı ile Bergson dünyayı sezgileriyle kavramaya çalışan insanı öne çıkarır. Tanpınar da "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta,

"'Ne İçindeyim Zamanın' şiiri, şiir halini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder..."

diyor. Demek ki, şiirin gerçek anlamını buralarda aramalıyız. Oysa, Tanpınar'ın asistanı, dostu, şiirleri için en sağlam kaynağın yazarı Mehmet Kaplan bu şiirden bahsederken bizzat şairin verdiği ipucunu reddeder ve:

'Tanpınar'ın bu şiiri manalandırırken 'kozmosla insanın birleşmesini nakleder' demesine rağmen, ben burada mistiklerinkine çok benzeyen bir varlığı aşma, yükselme duygusu buluyorum"[1]

dediği anda da yanılmağa başlar. Kaplan, on altı mısralık şiirde iddiasına

İçim muradına ermiş
Abasız, postsuz bir derviş

---

1 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 2. bs., İst., 1983 Dergâh Yay., s. 61.

mısralarından başka delil gösteremezse de fikrinde ısrarlıdır. Baki Süha Ediboğlu da bir yazısında, bu beyitten hareketle aynı sonuca varır (*Cumhuriyet*, 17 Ocak 1968); ama, yazısını *Bizim Kuşak ve Ötekiler*'e alırken daha temkinli davranıp o kısmı çıkarır. Sabahattin Eyuboğlu ise, Tanpınar'da metafizik endişeler olmadığını ısrarla belirttikten sonra, "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinin ilk iki mısraından hareketle şair hakkında, "eşikte durmak genel bir davranış olmuştu onun için" tesbitini ileri sürer.[2] Mehmet Kaplan da Eyuboğlu'nun adını vermeden bu tesbiti tekrarlar.[3] Tanpınar'ın "Eşik" şiiri de dahil, yapılacak küçük bir araştırma, Eyuboğlu'nun fikrini doğrulayacaktır; hakikaten şair dün ile yarın, eski ile yeni, hayâl ile gerçek arasında mevhum bir eşikte durarak yazar. Nitekim, "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri de eşikte yazılmış bir şiirdir; ama, zamanın içi ile dışı arasında değil de bizzat şairinin söylediği gibi, makro kozmosla mikro kozmosun arasında bir eşikte. Bergson'un sezgiciliği de eşikte durmaya çok elverişlidir; çünkü sezgi uyaran ile uyarılanın (vücut, şuur) arasındaki eşikte oluşur.

Tanpınar yine "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta

"Rüya meseleleri beni Freud'a ve psikanalistlere de götürdü"

yazmış. Zaten Bergson derinlik psikolojisini ve psikolojik tecrübeleri felsefenin esaslarından sayar. Bu bakımdan J. Segond'un psikolojizmi de Bergsonizmle ilgilendirilebilir. Özellikle, Bergson'un *"keşfedici sempati"*si aklî değil, ruhî kavrayışı öne çıkardığı için, iyiden iyiye psikoloji dahilindedir. Üstelik, Tanpınar'ın o kadar önemsediği Bergsonist zaman kavramı da felsefeden çok psikolojiye yakındır.

Şair, psikanalizin Freud, Jung gibi temel isimlerine ve temel kavramlarına önem verir; onları edebiyatın malzemesi, metin tahlilinin aracı sayar. Aynı yolu biraz daha geliştirerek talebesi Mehmet Kaplan da kullanır. Ama, bir şair düşünün ki, psikiyatriyi önemsiyor; "Ne İçindeyim Zamanın" gibi bir şiir yazıyor; daha da ileri gidip yegâne şiir kitabına onun adını vermek istiyor[4] ve şairin dostu, asistanı bu kadar önemli şiir için,

"'Ne İçindeyim Zamanın' şiiri şairin muayyen bir ruh hâlini çeşitli imajlarla anlatan şiirdir. Burada anlatılan ruh hâli bellidir"

diyor. Belli olan ruh hâli nedir, belki de çok âşikâr olduğundan yazmıyor; ama, şiirdeki çok özel psikolojiyi anlamadığı da belli. Sadece şiirde rûyâ ile ilişkilen-

---

2 "Tanpınar'da Zaman", *Yeni Ufuklar*, C. II, No. 130, Mart 1963.

3 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 145. Ayrıca bkz. Fazıl Ahmet Acar, "Tanpınar'ın Şiirinde Rüya ve Hayal-I", *Hisar*, C. 20, No. 274 (199), Eylül 1980.

4 *Şiirler*'in ilk baskısı Yeditepe Yayınları'ndan yapılmadan *Yeditepe* dergisindeki (No. 16, Haziran 1960) ilânında adı "Ne İçindeyim Zamanın" olarak duyurulur. Tanpınar'ın ölümünden sonra, Rumelihisarı'ndaki mezartaşına da bu şiirin ilk beytinin yazılması bir tesadüf müdür kader mi?

dirilebilecek bir taraf olduğunu söylüyor. Sonraki yıllarda pek çok kişi tarafından tekrarlansa da bu fikrin gerçekle bir ilgisi olmasa gerek. Öyle ya, kim bir rûyâ ânında gördüğü şekillerin *"bir garip rüya rengiyle uyuşmuş gibi"* olduğunu söyler ki? Rûyâda gördüklerinizi *"rüya gibi"* diye anlatır mısınız?

Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında

mısraları bana hep Ahmed Haşim'in

Yarı yoldan ziyade yerden uzak
Yarı yoldan ziyade mâha yakın

mısralarını hatırlatır. Aslında Tanpınar'da Haşim'i hatırlatan pek çok taraf bulunabilir. Tanpınar da küçük yaşlarda annesini kaybeder ve şiirlerinde onu Dicle ile birleştirir. Tanpınar da karşı cinsle ilişkisini sınırlar, evlenmez (Haşim'in hayatının sonlarındaki evliliğinin pek de gönüllü olmadığı hatırlanmalı). Tanpınar da empresyonist-sembolist çizgiyi sürdürür. İkisi de benzer Fransız şairlerinden hazzeder ve intihâl iddialarıyla anılırlar. Ama ikisinin ismini beraber hatırlayışımın bu seferki sebebi başka. Her iki beytin de *"eşik"* te oluşundan daha başka. Bu defaki hatırlayışım, soyut kavranışları noktasında. Haşim'in yukarıdaki mısraları "Satırlar" *(Yeni Mecmua*, C. 4, No. 4-70, 15 Şubat 1923) şiirindendir; ama, şair iki dörtlükten oluşan şiirini daha sonra ilk dörtlüğü "Yarı Yol", ikincisini ise "Orman" adlı iki ayrı şiir hâline getirir. Bunlardan "Orman" değilse de yukarıda bir beytini iktibas ettiğim "Yarı Yol" şiiri Haşim'in beğenilen soyut ve sembolik şiirlerinden biri olarak anılır, doğrusu bu ya, çok da mânâlandırılamadığı için daha bir hürmetle okunurdu. Derken, Tahirü'l-mevlevî'nin edebiyat lûgatini baskıya hazırlayan Kemâl Edib Kürkçüoğlu, kitapta *"ta'kid"* maddesine bir dipnot koydu ve "Yarı Yol" şiirinin *"ukde"* sini çözüverdi. Yazdığına göre, Rezan Ârif Hanım, Rudiard Kipling'in *Orman Kitabı*'nı İngilizce aslından çevirmeye başlamıştır. Kitaptaki şiirlerin manzum tercümelerini yapmayı da Haşim üstlenmiştir. Rezan Hanım'ın nesren tercümesinden "Maymunların Şarkısı"nı okuyup nazma çeken Haşim, bir hırçınlık ânında ortaklığı bozunca, bu manzumesini de tercüme olduğunu belirtmeden "Satırlar" adıyla neşretmiştir.[5] O güzelim ve esrarengiz beytin ağaç dallarında yaşayan maymunları anlattığını öğrendiğimizde bütün sihri kaçmıştı. "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde de bu cinsten bir lüzumsuz soyutlama var; zaman soyut, mekân rûyâ, eylem hayâl, şekil şekilsiz... Oysa, Tanpınar şiirinde felsefe ve psikiyatri gibi dünyayı ve insanı (makro koz-

---

5 *Edebiyat Lügatı*, (2. bs.), İst., 1973, Enderun Ktbv., s. 143.

mos ve mikro kozmosu) kavramaya çalışan, somuttan hareket eden iki alanı kullanır. "Ne İçindeyim Zamanın" şiirine girerken de aklı ve somutu dışarıda bırakmak hatâ olur.

Bu şiire akılla yaklaşılsa, ilk soru ne olurdu? Kronolojik zamanın, aynı anda, hem içinde hem de dışında olmak mümkün müdür? Şaire sorarsanız, mümkündür. O hâlde, ikinci soru: Bu nasıl mümkün olur? İşte bu sorunun cevabı, bütün şiirin anahtarıdır. Aslında, her insan için zamanın hem içinde hem de dışında bulunduğu sadece tek durum vardır, cenin hâli. Bir düşünün. Hamile bir kadına henüz doğmamış bebeğinin kaç aylık olduğunu sorabilirsiniz ve daha "dünyaya gelmemiş" ceninin dünya zamanıyla değerlendirilmesi olan "sekiz aylık" gibi bir cevap alabilirsiniz. Cenin kronolojik zamanın içindedir. Nihayet bebek doğar; aynı anneye tekrar sorarsınız; "üç günlük" deyiverir. Bebeğin dünyaya geldikten sonraki zamanı sıfırdan başlamıştır. Bu bize garip gelmez; fakat aslında cenin iken yaşanan zamanı yok saymayıp bebeğin dokuz ay on üç günlük olduğunu söylemek gerekmez miydi? Demek ki, cenin kronolojik zamanın dışındadır. Hayatımız boyunca, cenin hâlimizden başka hiçbir ânımızda kronolojik (somut) zamanın hem içinde hem de dışında kalmayı beceremeyeceğiz.

Evet, "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri ceninin ana karnı izlenimlerinden ibarettir. Tanpınar'ın özellikle ilgilendiği derinlik psikolojisi, Freud'ün *"birincil anksiyete"*si, Jung'un *"self"* kavramı ve "anima *arketipi"* onda böyle bir şiir yazma isteği uyandırmış olmalı.

Darwin, ancak kendi var oluşuna katkıda bulunan canlıların soyunu sürdürebileceğini söylerken, Freud fizikî ve sosyal çevreye uyum gösterebilenlerin yaşayacağını iddia eder. Bu uyum gayreti doğumla başlar ve bazen çok eziyetli olabilir. İlk anksiyete doğumdur. O âna kadar, doğal ortamındaki ideal şartlarda (sıcak, güvenli, dış etkilerden korunaklı, müşfik...) yaşamışken birden soğuk, gürültülü bir dünyaya çıkmak (girmek), vücuduna dokunan ilk elin onu tepetaklak çevirip kıçına şaplak atmasına, göbeğini kesmesine katlanmak gerekir. Otto Rank'ın "doğum sarsıntısı" dediği de budur.[6] Yaşadıkça, hayatın hırçınlıklarına tahammül zorunda kalan insanın ana karnındaki mutlu ve âsûde günlerini özlediği fikrindeki psikanalistler Tanpınar da dahil, epeyce bir edibe tematik malzeme kazandırırlar.

Diğer taraftan, Jung'un "anima" ve "animus" kavramları da Tanpınar'a yabancı değildir. "Anima" bir erkeğin ruhunda kadına ve kadınlığa dair bulunan her şeydir. Tanpınar "anima"yı önemser ve bir edib olarak da önemli "anima" malzemesi verir. Yahya Kemâl hakkındaki yarım kalmış çalışmasında,

6 Tanpınar'ın *Huzur*'da (s. 184) yazdığı gibi, "İnsan doğduğu günden itibaren yenilmiştir, şefkate muhtaçtır."

"(...) bir ölüm, hele çocukluk yaşlarında bir anne ölümü daima üzerinde durulacak bir vâkıadır"[7]

derken Tanpınar sanki kendisinden söz eder gibidir. Erken ölmüş annesinin şairin animasında derin izleri kalmış olmalı. İlk şiirlerinden birinin "Annem İçin" *(Dergâh*, C. 2, No. 4, 5 Teşrin-i sâni 1337) oluşu; "Kalbim", "Odalarda Akşam", "Sonbahar", "Madalyon", "Leylâ", "Sabah" gibi ilk dönem şiirlerinde Mehmet Kaplan'ın ısrarla şairin annesini bulması[8] ilginç. Hattâ Tanpınar'ın hatıra defterinin 11 Kânun-ı sâni 1962 tarihli son sahifesinde kadınlar için yazdıkları da annesi yoluyla bağlanabilir ve animası şairde ana rahmine, gerçek sılaya dönme isteği uyandırmış olabilir.

Bir ceninin intibalarını şiirleştirirken Bergson'un sezgiciliğinden ve *"durée"* fikrinden daha uygun yardımcılar olmaz. Bergson, doktora tezi olan *Essai sur les données inmédiates de la conscience*'ında süre (durée) hakkında şöyle yazar:

"Ben'in kendi kendisini yaşamaya bıraktığı zamanlar, ben'in geçmişle gelecek arasında hiçbir ara vermeden, olduğu gibi, zamanın bütünlüğü içinde parçalanmaz bir akışla aktığı anlardaki o durée'dir."

Tanpınar sanki Bergson'un kesintisiz süre fikrini nazma çekip dörtlük yapıvermiştir. Takip eden dörtlükler, bilhassa ikincisi ve sonuncusu ise, Bergson'un sezgiciliğine harika örnekler verir.

Ceninin dış dünyadan haberdar olduğu epeydir biliniyor. Yine de hiç görmediği ve tanımadığı dünyayı aklıyla kavrayamayacak olan cenin bunun için sezgilerini kullandığı fikri Bergsonien felsefeye çok uygun. Son dörtlükte "sezmek" fiili rastgele yer almaz. Dünyayı, kökü kendisinde olan bir sarmaşıkla sezen şair, dışarıyla alışverişini göbek kordonuyla sağlayan ceninin tâ kendisidir. O mısraların bundan daha isabetli bir başka açıklaması olamaz.[9] "Masmavi bir ışık ortasında yüzme"nin de amniyon kesesindeki sıvıda yüzen cenine karşılık geldiği açıktır.[10] Su ile mavilik arasındaki ilişki açık; fakat "ışık" kelimesi kafa karıştırıyor. Alain, Goethe'nin şiirlerindeki aydınlık unsurları değerlendirirken onun Ağustos gibi bol ışıklı bir ayda doğmasını önemser. Koyu bir Alain hayranı olan Mehmet Kaplan da hocasının "Sabah" şiirinden söz ettiği esnada, Tanpınar'ın 23 Haziran'da doğuşunu ışıklı mısralarına sebep gösterir.[11] Ceninliğinin son günlerindeki bir bebek, bilinci ve sezgileri alabildiğine uyanmışken gün ışı-

---

7 *Yahya Kemal*, 2. bs., İst., 1982, Dergâh Yay., s. 188.

8 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 27-41.

9 Mehmet Kaplan yine o soyutlama gayretiyle bu mısralarda içimize gizlenen masal köklerini bulur *(a.g.e.*, s. 106, not 44).

10 Tanpınar da *Yahya Kemal*'de (s. 157) suyun daima kadın vücudunu gösterdiğini yazar.

11 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 41, not 27.

ğını hissediyor ve muhtemelen güneşli bir yaz gününde denizin derinliklerinden yukarıya bakan bir dalgıcın gördüğü ışıklı maviyi görüyor olmalı. Haziran'da doğan Tanpınar'ın "Yavaş Yavaş Aydınlanan"da

Yavaş yavaş aydınlanan
Bir denizaltı âtemi[12]

ve "Bırak Aydınlığa" şiirinde

Bırak aydınlığa kendini, sarhoş
Ve hülyalı bir renk deryasında yüz

demesine mukabil, Aralık'ta doğan hocası Yahya Kemâl'in, bitiremediği şiirlerinden birinde

Rûyâsı olmayan uyanılmaz bir uykuda
Aynen deniz dibinde güneş görmeyen suda

deyişi bir tesadüf müdür?

Tanpınar, Yahya Kemâl'in şiirini incelerken Gaston Bachelard'ın *Su ve Rûyâlar*'ından önemli bir iktibas yapar:

"Su hayâlleri toplayarak, madde ve cisimleri eriterek, eşyayı kendi nesnelliğinden çıkarma, onu mas ve temsil etme vazifesinde muhayyeleye yardım eder".[13]

"Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde ikinci dörtlük başlıbaşına bu cins bir etki ile oluşmuş intıbalardır. Su şekilleri uyuşturur, onlara biraz "flu" bir rûyâ rengi verir. Hele suyun altında açılmış cenin gözleri için her şey "rûyâvî"dir. Rüzgârda uçan tüyden daha hafif olmak ile amniyon suyunun kaldırma kuvveti de eşlenebilir.

Şiirin ilk neşrinde (*Varlık*, No. 2, 1 Ağustos 1933) "yaprak" olan kelime, sonraki neşrinde (*Varlık*, No. 209, 15 Mart 1942) "tüy" ile değiştirilir. Böylece, bir taraftan vezindeki aksaklık tamir edilirken bir taraftan da kuru bir yaprağın rüzgâr önünde savruluşunun, yaşlılığı, ölümü, fatalizmi çağrıştırması engellenir.

Fikrimce, üçüncü dörtlük şiirin en derin ve fakat yerini bulamamış kısmı. Sanki şiirdeki genel kafiye düzenine uymayışı dahi bu dörtlüğün farklılığını

---

12 Mehmet Kaplan bu şiirden söz ederken, bazı psikologlara göre su altının ana rahmini işaretlediğini yazar (*a.g.e.*, s. 68); ama aynı sembolü "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde göremez.

13 *Yahya Kemal*, s. 191.

gösteriyor. Anahtar kelime "derviş". Kelimenin Farsça olduğunda herkes hemfikir, lâkin etimolojisinde rivayet muhtelif. Kaynak olarak "der-pîş", "der-âvîz". "dür-veş" gibi partisiplerden söz ediliyor. Bu partisiplerin hepsinin de bir şekilde cenini hatırlatması çok ilginç. "Der-pîş" kapı önünde olmayı anlatır ki, "kapı" kelimesinin kadınlık organını sembolize ettiği pek çok dil vardır. Kapı önünde olmanın doğuma yakınlık mânâsı taşıdığı açık. "*Der-âvîz*" kapıda asılı durmayı anlatır. Ceninin de amniyon suyu içinde asılı durduğu düşünülebilir. "Dür-veş" partisipi ise, "inci gibi" demek olur. İstiridye-rahim, deniz-amniyon suyu, inci-cenin benzerliği âşikâr. Zaten psikiyatrik indekslerde de inci hep kadını, doğurganlığı ve rahîm olan rahmi temsil eder. "Derviş" kelimesinin etimolojisini çok mu zorladım dersiniz?

Derviş, arayan adamdır; arayışın bütün azabını çeken adamdır. Dervişler önce gezerek ararlar, buldukları onları kendilerine götürür (getirir).

Her ne ararsan kendinde ara
Kudüs'te, Mekke'de, Hacda değildir

noktasına gelirler. Sonrası, bir istiridye gibi ruhu, gerçek ben'i sarıp koruyan bedeni açma gayretidir. Beden nefsin elindedir ve nefsi yenen bedeni aşar, açar. Ne istiridye kabuğunu eziyetsiz açar, ne beden. "*Çile doldurmak*" bedeni eziyetle aranana ulaşma yoludur. "*Halvet-hâne*" denen minik hücrelerde tek başına kalarak sayılı günler geçirmekte;[14] tabiatın koynunda, mağaralarda inzivaya çekilmek, beline doladığı bir iple kendini ağaca bağlamak gibi değişik usûllerle çile doldurularak bir cins "*katharsis*" sağlanmağa çalışılır. İnsanın en arınmış hâli, hiç kirlenmemiş hâlidir ve o yüzden de "anasından doğduğu gibi pâk olmak" bir idealdir. Mevlevilikte bin bir gün çile doldurarak "dede" olmuş "can"lara "derviş" denir. Onlar aradıklarını bulmanın ve "muradına erme"nin iç huzurunu yaşarlar. "Dede" olmak, ruhun safiyetçe "bebe" olmasından geçer. Dervişin çile çekme usûlleri de ceninlik günlerini hatırlatır. Hayattan izole edilmiş halvethanelerde, arınmış hâlde yeniden doğuş beklenir. Mağaralarda inzivaya çekilmek de aynı mânâya gelir; zirâ, derinlik psikolojisinde mağara rahmin karşılığıdır. Hattâ, dervişin beline doladığı bir iple kendini ağaca bağlaması da göbek kordonuyla anasına bağlanan cenini hatırlatıyor.

Şiirin tamamı, henüz doğmamış bir bebeğin intibalarını aktarmakta iken,

İçim muradına ermiş

---

14 "Çile" kelimesi Farsça kırk sayısından gelir ve kırk günden başlayan değişik uzunlukta çime çekmeler vardır.

mısraı ana karnına dönme isteğini gerçekleştirmiş bir yetişkini haber veriyor gibidir. Şiiri yayımladığında Tanpınar otuz iki yaşındadır. Otuzlu yaşlar "Dante gibi", ömrün yarılandığını gösterir. Bunu farkedişin peşinden gelen ilk antraktta kişinin gel-gitleri başlar, hayatının en öncesine ve en sonrasına. Bazıları Cahit Sıdkı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinde olduğu gibi ölüme, bazıları Tanpınar'ın bu otuziki yaş şiirinde olduğu gibi ana rahmine yönelirler. "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde aradığı huzuru nihayet ilk mekânında bulmuş otuzluk bir şairin dervişâne teslimiyeti ve "katharsis"i vardır. Evet, bu tamamen hayâlî bir kaçıştır; ama, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın da söylediği gibi, "kendimize daima yaşanacak iklim yaratmaktan başka ne yaparız?" (s. 293).

Tanpınar'ın "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri, Haşim'in "Yarı Yol" şiiri gibi hem çok şanssız, hem de çok şanslı. Şanssız, çünkü yanlış anlaşılmıştır; şanslı, çünkü gerçek mânâsı çözülemese de, mutlaka soyut, derin ve zengin bir şiir olduğu zannedilmiştir. Tanpınar 1953'te Mehmet Ali Cimcoz'a yazdığı bir mektubunda,[15] "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinin kaderi için de geçerli olacak şu cümleyi sarfeder: "Her muamma çözülene kadar mühimdir." Başka söze ne hâcet.

(*Ludingirra*, sayı 6, Bahar 1998, s. 75-83).

---

15 *Mektuplar*, (Haz. Zeynep Kerman), Ank., 1974, Kültür Bak. Yay., s. 86.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ'NDE ZAMAN, BELLEK ve ÖZYAŞAMÖYKÜSÜ

Walter Feldman

Türk romancısı, şairi ve eleştirmeni Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1901-1962) yayımlanmış- son romanı *Saatleri Ayarlama Entitüsü*'ndeki başkişinin özyaşamöyküsü içinde zaman ve bellek can alıcı bir rol oynuyor. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, 1980 ve 1990'lı yıllarda yazan çağdaş romancılar grubuna kadar Türkçede yazılmış en karmaşık roman olduğunu iddia etmek, abartılı bir tutum olmayacaktır. Bu romanın yorumlanması, hatta tür açısından kimliği, 1954'te tefrika olarak yayınlanmasından bu yana tartışıla gelmektedir, çünkü bu roman daha önce yayımlanan Türk romanlarına dayanılarak, hatta romanın yazarı tarafından yayımlanan romanlara dayanılarak oluşturulacak türsel beklentilere uymaz.[1] Türk eleştirmenler, gerek Mehmet Kaplan ve Berna Moran gibi Batı-yönelimli akademisyenler, gerekse daha genç, İslam-yönelimli Mustafa Kutlu ve Beşir Ayvazoğlu gibi yazarlar, bu romanda keskin bir toplumsal hiciv bulunduğunu belirtmişlerdir: Kaplan ve Moran, XIX. yy.'ın başlarından beri Türk tarihinin belli başlı dönemlerine ilişkin alegorik öğeleri belirlemeye çalışmışlardır. Bu yorumlama çizgisinin inandırıcılığı, yazarın Osmanlı yazını ve bu yazının Batı'ya özgü yazınsal türlere geçişi konusunda bir uzman olması nedeniyle daha da artmış oldu. Hatta, Ayvazoğlu, (umarız) biraz da abartarak şu saptamada bulundu: "Tanpınar, Osmanlı uygarlığının çöküşü üzerinde ciddi olarak düşünen

---

1 *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 1954'te tefrika edildi ve 1961'de yeniden basıldı. Ne yazık ki roman, bugüne kadar İngilizceye tam olarak çevrilmiş değildir. Benim kullandığım baskı, 1987 basımıdır. Çevirisini benim yaptığım giriş bölümü ve Şehzadebaşı kahvehanesinde geçen bölüm, Kemal Sılay, 1996: 387-90'da yayımlanmıştır.

tek Türk aydınıdır" (1987: 346). Bugüne kadar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, birbirinden çok farklı yorumlara yol açan ezoterik bir kitap olarak kaldı.[2]

Eleştirmenlerin, bu romanın türsel niteliği üzerinde anlaşmaya varamamaları, büyük ölçüde içinde yaşamöyküsünün oynadığı rolden kaynaklanır. Yazarın koyduğu başlık bir anlamda romanın bu kendine özgü enstitünün tarihi "hakkında" olduğunu düşündürüyor: bu enstitü İstanbul'da, sonunda bütün Türkiye'de bulunan kol, masa, duvar ve kule saatlerinin ayarlanması ve birbirine uyacak biçimde çalışmasını güvence altına almak için kurulmuştur. Bu izleğin, "Doğu" ve "Batı" zaman kavramlarını da anıştıran alegorik niteliği, aşağıda incelenerek kararlaştırılacaktır. Bununla birlikte, kitabın yapılandırılışı, daha ilk sayfasından başlayarak, bu betimlemeyi yalancı çıkarır. Saatleri ayarlama enstitüsüne kitabın ilk bölümünde şöyle bir değinilse de, bu enstitü asıl anlatıya üçüncü bölümün başında girer: yani neredeyse romanın ortasına kadar girmez. Durum böyle olunca, bu roman gerçekten "saatleri ayarlama enstitüsü"nün tarihi olabilir mi? Romanın başından sonuna dek okuduğumuz, aslında anlatıcı Hayri İrdal'ın yaşamıdır. Bu ünlü enstitü ve kurucusu, anlatıcının "koruyucusu" (velinimeti) Halit Ayarcı, anlatıya Hayri'nin yaşamıyla kesiştikleri noktada sokulur. Romanda bu anlatıcı dışında, hiçbir şeyin ve hiç kimsenin bağımsız bir varlığının bulunmadığı söylenebilir. Örneğin, tanışmalarından önce Hayri'nin Halit hakkında söyleyebileceği hiç mi bir şey yoktur. Hayri'yi kişisel olarak doğrudan ilgilendirmediği açıklanan bir konuda en önemsiz bilgileri sağlamak üzere bile doğrudan sorulan sorular ve Halit'in Doktor Ramiz gibi eski arkadaşlarının gözlemleri kullanılır. Romanda yer alan başka herkes için de aynı şey söylenebilir. Hakkında artzamanlı (diyakronik) derinlik taşıyan kesintisiz bir anlatı üretilebilecek tek kişi Hayri İrdal'dır. Bu koşullarda, bu kitaba "Hayri İrdal'ın Kendisi Tarafından Anlatılan Yaşamı" gibi bir başlık koymak daha uygun olmaz mı?

---

2 Oğuzertem'in kitapta ağır basan öğe olarak ruh çözümlemeyi alması, ruhçözümlemeye yapılan göndermelerin ispritizmaya/gizemciliğe yapılan göndermelere koşut olarak gelişmesini, ayrıca hem Ruhçözümleme Derneği'nin hem de İspritizma Cemiyeti'nin muhasebecisi olan Hayri'nin, İspritizma Cemiyeti'nin "daha eğlenceli" olması dışında bu iki cemiyet arasında pek fazla fark görmediğini söylemesini göz ardı ediyor. Üstelik, I. Bölüm'deki iki önemli karakter, Bülûcistanlı kalender, Seyit Lûtfullah ve Rum eczacı/simyacı Aristidi Efendi, kitaptaki ispritizma öğesinin haberciliğini yapıyor ve bu öğenin merkezi önemini ortaya koyuyor. Kitapta ruhçözümlemenin İstanbul toplumunun kitapta ele alınan katmanında aslında ruhçözümlemeden çok daha etkili olan ispritizmanın eşi olarak görüldüğünün göz ardı edilmesi, ruhçözümlemenin modern yazın eleştirisinde ve genel olarak ekinin içinde çok büyük bir yer kaplamasından kaynaklanıyor olabilir. Ruhçözümlemeyle ispritizmanın bu biçimde eleştirilmesi, kendisi de bir ölçüde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bir hayranı olan (sözlü iletişim, 1991) Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sinde, fizik bilimleriyle astrolojinin eşleştirilmesine örnek olmuş olabilir.

Romanda (yazarın değil, anlatıcının) yaşamöyküsünün vurgulandığını ilk paragraftan başlayarak açıkça görürüz:

Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle bir ilgim olmadığını bilirler. Hattâ bütün mütalâalarım, çocukluğumda okuduğum Jul Vern ve Nike Karter hikâyelerini ortadan çıkarırsanız, arapça ve farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabıyla, Tutinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sinâ hikâyeleri gibi eserlerden ibarettir. Daha sonraki zamanlarda, enstitümüz kurulmadan evvel işsizlikten evde çocukların mektep kitaplarına zaman zaman göz attığım gibi, bâzen bütün günümü geçirdiğim Edirnekapı veya Şehzadebaşı kahvelerinde gazeteleri hatme mecbur kaldığım zamanlarda ufak tefek tefrika parçaları ve makaleleri de okudum. (1-1: 9)[3]

Bu giriş paragrafında, romanın geri kalan kesimi boyunca sürecek olan birkaç izlek başlatılmış oluyor. Bunların en açık olanı da öykünün, anlatıcının kişiliği ve kişisel tarihi çevresinde örülmesidir. Kitabın başlığında yer almasına karşın, "saatleri ayarlama enstitüsü", herhangi bir tümcenin öznesi değildir; yalnızca, zamanı gösteren bir yan tümcede ortaya çıkar: "Enstitümüzün kuruluşundan önce." Tümcenin asıl öznesi. "ben"dir; bu da (Türkçeye özgü, kişiyi gösteren son ek biçiminde) beş kez kullanılmıştır. *Enstitü* sözcüğüne eklenen iyelik eki "bizim enstitümüz" bile, bu kurumun, anlatıcının ve onun "benimsediği grubun" elinde bulunduğunu vurgular. Bu formülleştirme, bize şunu düşündürür: Okuyacaklarımız, hiçbir anlamda enstitü çevresinde örülmüş bir anlatı değil, anlatıcı çevresinde örülmüş bir anlatı olacaktır. Aslında, bundan sonra gelen üç yüz altı sayfa boyunca, hiç kesintiye uğratılmadan, okuru bekleyen de budur. Gene de bu anlatıcı, ilk tümcede birinci bölümün çeşitli yerlerinde genişletileceği bir izleği başlatır - kendisi yazar falan değildir; yazma ya da okuma konusunda hiçbir deneyimi yoktur. Daha sonra açıklayacağı gibi, Hayri'nin yazı yoluyla kendisinden söz etmek gibi bir isteği yoktur; yazın aracılığıyla kendini ifade etme görevini ona yükleyen, enstitünün taşıdığı önem ve enstitünün kurucusu Halit Ayarcı'dır. Tanpınar da, enstitünün adını, olduğu gibi kitabın başlığı yaparak ona katılıyor gibidir; ama bu başlığın arkasında yatan hiciv, daha ilk paragrafta açıkça görülür. Dikkate değer olan başka bir şey de, Hayri'nin bildiğini iddia ettiği okuma malzemeleridir – bu, aslında onun kuşağında, Türkçe olarak ulaşılabilecek en yüzeysel yazılı malzemedir (onun 1892'de doğmuş olduğunu daha sonra öğreniriz). "Birkaç tarih kitabı"nın ve gazete makalesinin dışında bunların hepsi Arapça'dan, Farsça'dan, Fransızca'dan ve İngilizce'den yapılmış çevirilerdir. Türkçe yazılmış bir tek şiirsel ya da dinsel yapıttan söz edilmemesi oldukça şaşırtıcıdır; ama Hayri, kendi yazılı dilini anlamasını sağlayacak Arap-

3 Sayfa numaraları 1987 baskısına göre verilmiştir. Burada alt bölümler Romen rakamlarıyla, bölüm sayıları da Arap rakamlarıyla gösterilmiştir. Dolayısıyla 1 - 1: 9 rakamlarıyla gösterilen sayfa, romanın ilk sayfasıdır.

ça ve Farsça sözcükleri anlayamadığını kabul eder. Gerçekten de bunlar, kişisel seçme hakkını en düşük düzeyde kullanan, ancak bir yeniyetmeyi eğlendirebilecek şeyleri okumayı kabul eden bir bireyin okuma malzemeleridir. Onun burada adını andığı şeyler, temelde Amerika'da bir doktorun bekleme odasındaki dergiler ve gazetelerin Osmanlı'daki eşdeğerleridir.

İşte böylece, yazar olmadığını açıkladıktan, bu nedenle arkadan gelecekler için özür diledikten sonra, Hayri İrdal bize yaşamının öyküsünü anlatmaya girişir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü okuyuşumuz, daha işin başında, bu kitabı belli bir türe oturtamamamız nedeniyle zorlaşır. Gerçekten de Hayri İrdal, romanın başından sonuna kadar birinci tekil şahıs kullanır; iyi ama, Türkiye'de Hayri İrdal gibi birinin özyaşamöyküsünü yazmanın ne gibi yananlamları olabilir? Hayri bunu şöyle açıklar:

Bütün bunlara bakıp hakikaten hayatımı, mühim, anlatılması behemehal lâzım gelen bir şey sandığıma, ona olduğundan fazla bir değer verdiğime inanmayınız. Öteden beri Cenabı Hakk'ın insanlara bu hayatı yazmak için değil, iyi kötü yaşamak için bahşettiğine inananlardanım. Zaten yazılmış şekli mevcuttur. Nezd-i İlâhi'deki nüshasından, kaderimizden bahsediyorum. (1 - I: 12)

Burada Hayri, kendi öyküsünü yazmaya karşı, din temeline dayanarak bir gerekçeyi açığa vurur; bu da, canlı yaratıkların görsel imgeleminin yaratılmasına getirilen karşı çıkışa benzer. Tanrı, nasıl yaratıcıların en iyisiyse, gene Tanrı anlatıcıların da en iyisidir. Tek bir gerçek anlatı vardı: bu da, büyük Anlatı'yı yaratan Tanrıydı. Bize özgü insan anlatıları, mükemmellikten yoksundur; abartmalarla ve olayların anlatılmasında öznel çarpıtılmalarla doludur; kendimizi betimlerken anlatılarımız, bu özelliklere daha da çok bürünür. Ama yazgımızın *(kader)* kitabı *(nüsha)*, mükemmel bir biçimde doğru ve nesnel olmak zorundadır. Durum böyle olunca, kendi öykülerimizi anlatma yolunda zayıf ve dürüstlükten uzak çabalara girişmeye gerek var mıdır?

Alçakgönüllülüğünü böylece yeterince sergiledikten sonra Hayri, yazmak için her zaman ileri sürülen o geleneksel açıklamayı yapar; bu da, manevi hocasının yaşamını ve söylediklerini yazıya geçirmektir:

Hayır, hâtıralarımı yazmaktan kastım kendimi anlatmak değildir. Sadece şahidi olduğum birtakım vakaların unutulmamasına yardım etmektir. Bir de üç hafta evvel toprağa gömdüğümüz aziz insanı anlatmak ve anmak, (a.y.)

Anlatıcı, aslında bir özyaşamöyküsü yazmadığını, daha çok manevi hocasının, (daha sonra öğrendiğimize göre) yaşamını geri dönülemez biçimde değiştirip düzelten tek insanın söylediklerini ve yaptıklarını kayda geçirdiğini açıklar. Böylece Tanpınar, anlatıcısının, özyaşamöyküsüne karşı getirilecek en geleneksel sava el atmasını sağlar; ama oldukça uzun bir özyaşamöyküsünü de başlatmış olur. Bu savın "geleneksel oluşu", bu özyaşamöyküsünün nereden kaynak-

landığı ve Tanpınar'ın romanı için bunu neden uygun bulduğu üzerinde düşünmeye zorlar bizi.

Osmanlı yazını içinde özyaşamöyküsü sorunu, yakınlarda Cemal Kafadar (1989) tarafından ele alınmıştır. Cemal Kafadar XVII. yy'ın ortasında, İstanbul'daki dervişleri inceleyen kitabı *Sohbetnâme*'de şunları belirtir: "Bu kitap günceye benzer bir şeydir, ama adından da anlaşılacağı gibi, öncelikle, yazarın toplumsal ilişkilerinin kayda geçirilmesi, bunun yanı sıra yazarın yedikleri, geceyi nerede ve nasıl geçirdiğiyle ilgili her şeyin en ince ayrıntısına kadar anlatılmasıdır." Genellikle, Türkiye'de dervişlerin, Sufi hocalarının konuşmalarını yazıya geçirdikleri bilinir; gerçekten de bu, derviş olmak isteyen birine daha uygun düşecek bir yazınsal roldür. Tanpınar'ın bu yayımlanmamış kayıtlardan herhangi birini okuyup okumadığını bilmiyoruz, ama Osmanlı yazınını çok iyi tanıdığını göz önüne alacak olursak, bu kayıtlardan bazılarını görmemiş olması şaşırtıcı olurdu. Durum ne olursa olsun, Hayri'nin birinci tekil şahısla aktardığı anlatısına verdiği biçim, bu derviş güncelerine ve dervişlerin hocalarının söylediklerinin kayda geçirilmesi geleneğine bir şeyler borçluymuş gibi görünüyor.

Osmanlılar'da özyaşamöyküsü yazma sorunu, Orhan Pamuk tarafından ustalıklı bir yazınsal biçime sokulmuştur; Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* adlı romanının merkezi ağırlıktaki kesimini, XVII. yy'da yaşamış Osmanlı astrolog-kahramanı Hoca'nın, özyaşamöyküsünü günahların itirafı, yaşamı için bağışlatıcı bir gerekçe ya da düşmanlarını aşağılama fırsatından başka bir şey olarak görememesini açıklamaya ayırır:

> *Birkaç gün sonra Doğu'dan getirilen o pahalı ve temiz kâğıtların üstüne, her sabah "niye benim ben" diye yazmaya başladı, ama bu başlığın altına ötekilerin neden o kadar aşağılık ve ahmak olduklarından başka bir şey yazamıyordu. Gene de, annesinin ölümünden sonra ona haksızlık edildiğini, eline geçen parayla İstanbul'a geldiğini, bir ara bir tekkeye dadandığını, ama oradakilerin hepsinin alçak ve sahtekâr olduğunu gördükten sonra ayrıldığını öğrendim. Bu tekke macerasını biraz daha anlattırmak istedim; onlardan kurtulmasının, Hoca'nın gerçek bir başarısı olduğunu düşünmüştüm: Kendini ayırabilmişti. Bunu ona söylediğimde öfkelendi, çirkin ayrıntıları bir gün ona karşı kullanmak için merak ettiğini söyledi; zaten şimdiye kadar öğrendiklerim fazlaymış, bir de üstüne o tür – kaba denilen cinsel kelimelerden birini kullandı burada- ayrıntıları öğrenmek istemem onu şüphelendiriyormuş.* (Pamuk 1991: 64)

Roman ilerledikçe, Türk kahramanın dil açısından güçsüzlüğü, kendisi hakkında bir şey söyler ya da yazarken kullanabileceği bir dil bulamaması, onu Hıristiyan kurbanlara karşı göz kamaştırıcı acımasızlık edimlerine sürükler; kahraman, özyaşamöyküsünde gizlenmiş olan günahları keşfetmek için Hıristiyan kurbanlara işkence eder. Eva Hoffman, "dilsel yoksunluk" üzerine şu gözlemde bulunur:

Kör öfke, çaresiz öfke, sözcükleri bulunmayan öfkedir – insanı karanlıkların içine gömen bir öfke. İnsan sürekli olarak sözcüklerden yoksun kalırsa, sözcüklerin direnmesinden doğan bir yitiklik içinde var olursa, bu durumun kendisi de, ister istemez öfkeye yol açacak bir engelleme yaratacaktır. (1989: 124)

Pamuk'un Türk kahramanı, kendi kopuk kişiliğini Avrupalı kölesinin kişiliği içinde yitirinceye kadar, sözcükleri olmayan, kendine bakmayı bilmeyen bir insandır. Pamuk'un, Tanpınar'ın yapıtlarına duyduğu saygı göz önüne alınacak olursa Hoca'nın, yazında pekâlâ Hayri İrdal'ın soyundan gelen biri olmasının yanı sıra tarihsel atası olarak da düşünülmüş olduğu varsayılabilir.

Türk eleştirmenler; özyaşamöyküsel monologu söyleyenin, yani 1892'de İstanbul'da doğmuş olan Hayri İrdal'ın kişiliği üzerinde yaptıkları yorumlarda oldukça büyük görüş ayrılıklarına düşmüşlerdir. Elbette bu, çok ciddi bir anlaşmazlık alanıdır, çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün öyküsünü bütünüyle bu anlatıcının gözlerinden görürüz. Tanpınar, bu sorunu, romanın sonuna eklediği notla daha da karmaşık duruma getirmiştir; hiç yayımlamadığı bu ek notta Tanpınar, konuşucuyu, kitabın en önemli kişilerinden biri olan Doktor Ramiz'in kliniğinde tedavi gördüğü sırada ölen bir "paronayak" olarak göstermiştir. Moran, bu yayımlanmamış notu (mektubu), Tanpınar'ın, metnin içerdiği toplumsal hicivin siyasal ortama aşırı sert gelmesi olasılığına karşı hazırlamış olabileceği, savunma niteliğinde bir tür öz-sansür olarak görüyor (1987: 329).[4] Bütün kitabı "açıklayacak" tek bir yorumlayıcı anahtar önermek yerine, bu yazıda ben, kişisel bellek, kamusal belleğin işlevi ve bunların zamanla ilişkisi üzerinde durmaya çalışacağım.[5] Bütün romanın birinci tekil şahıs anlatıyla sunulmuş olması nedeniyle, bu öğeler yapıtın biçimini büyük ölçüde belirliyor. Bu yazıda birkaç kavram ele alınacaktır: Zamanın geçişinin temsil edilişi; zamanın, birinci tekil şahısla konuşan anlatıcının söyledikleri içinde kişisel bellekle bağıntısı; romanın öbür kahramanı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kurucusu Halit Ayarcı ("Ayarcı Halit") tarafından zamanın ve kamusal belleğin ele alınışı.

Bakhtin'in *chronotope* kavramı açısından (Bakhtin: 1981), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, ikinci öğe olan yere bakıldığında çok zengin, ama birinci öğenin, zamanın belirlenmesi açısından biraz zayıf görünmektedir. İstanbul'un Eyüp'ten Şişli'ye kadar pek çok bölgesi, toplumsal açıdan kendine özgü nitelikleriyle romana eksiksiz girer, ama olayların geçtiği zaman, ancak çok ender anlarda belirlenebilir. Zaman açısından en açık göndermeler, romanın dört bölümünden bi-

---

4 Tanpınar'ın daha sonra bu kitap üzerine yazdıkları, Turan Alptekin tarafından *Bir Kültür, Bir İnsan*'da (1975) yayımlanmıştır. Oğuzertem (1995) notun, kitabın Türkler tarafından yapılmış birçok yorumunu geçersiz kıldığına inanmaktadır.

5 "Kamu belleği" nitelendirmesini kullanırken, ortak bir dili, dini ya da toplumsal bağlılığı gösteren öbür öğeleri paylaşan toplum üyelerine gönderme yapıyorum.

rincisinde ve ikinci bölümün başında ortaya çıkar. Birinci bölümde, konuşucunun 1892'de doğduğunu, önemli hocalarından ve kendisini en çok etkileyen kişilerden ikisinin 1912'de öldüğünü öğreniriz. İkinci bölüm, kahramanın 1. Dünya Savaşı'ndan dönüşüyle başlar. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk on yılı, bu bölüme art-alan oluşturuyor gibidir, ama üçüncü bölümün geçtiği dönem, en iyi biçimde, adı geçen Amerikan film yıldızlarının parlama tarihlerine bakılarak belirlenebilir. Bu, hiç de rastlantısal bir şey değildir: tam tersine, konuşucunun, öyküsünü anlatırken genelde benimsediği yönteme uygun düşer - her şey aynı anda, bir arada verilir: ancak bundan sonra bir anlatı oluşturma çabasına girişilir. Konuşucunun ikinci evliliğine giriş kesimi, bu tekniğe iyi bir örnektir:

Evlendiğimiz zaman Pakize'nin tiroid guddeleri henüz bozulmamıştı, binaenaleyh huysuz ve sinirli değildi. Hayat hakkında hiçbir fikri yoktu, binaenaleyh neşeli ve rahattı. Annesi ile babası henüz ölmemişlerdi. Hatta böyle bir ihtimal kimsenin aklına gelmeyecek kadar sıhhatli, dinç görünüyordu. Bu itibarla kardeşleri henüz bizimle beraber yaşamaya karar vermemişti. Ayrıca büyük baldızım musikiye olan istidadını henüz keşfetmemiş, küçük baldızım sadece irade ve ısrarıyla dünya güzeli olabileceği fikrine düşmemişti. Ben, İspritizma Cemiyetinde tanıdığım Cemal Bey'in sözüne uyup Fener Postanesindeki vazifemden henüz istifa ederek, onun idare meclisi azası bulunduğu ve sonradan reisi olduğu Türlü İşler Bankasına memur olmamıştım. Binaenaleyh elimde henüz güvenebileceğim bir işim vardı ve hayatımız emniyette idi. Üstelik Selma Hanımefendiye de henüz âşık olmamıştım. (2 - VIII: 123)

Zamansal ilişkilerde sürüp giden bu karışıklık, kitabın başlığı ve ana izleğiyle çok yakından bağlantılıdır- bu da, Türkiye'de zamanın karmakarışık bir biçimde algılanışıdır; bu durum, açıkça dile getirilen amacı, cumhuriyetin tüm vatandaşlarının zamanın geçişini aynı biçimde ölçebilmelerini güvence altına alabilmek için bütün masa, kule, duvar, cep ve kol saatlerini ayarlamak olan bir enstitünün kurulmasına yol açmıştır. Türklere özgü zaman, çeşitli toplumsal sınıflara, hatta bireylere egemen olan bir dizi kopuk kopuk, yazı yoluyla algılanan kronolojilerden oluşmuştur. Enstitünün kurucusu olan Halit Ayarcı'ya göre, Türk toplumunun bu belirleyici özelliği, pek çok ekinsel ve ekonomik olumsuzluğun kökenini oluşturmuştur. Halit Ayarcı, Türkiye'nin modernliğine ancak tek tek bireylerin bilincinin, zamanı aynı biçimde algılamaya başlamasıyla adım atabileceğine karar vermiştir. Bu amacını gerçekleştirebilmek için Halit Ayarcı; Amerikan tarzı reklamlar ve halkla ilişkiler yolunu, para cezaları vermek gibi parasal yaptırımları ve kendi geçerli zaman anlayışını geriye, Osmanlı dönemine yansıtan yayınlarla halkın belleğini yanıltma yöntemlerini kullanır. Yürüttüğü kampanyanın ekonomik araçlar, enstitü için yarattığı şu gibi sloganlarda açıkça görülür:

Zamanı paylaşmak, işi paylaşmaktır.
Gerçek insan, zamanı kavrayabilendir.
Refaha/Mutluluğa giden yol, zamanı anlamaktan /kavramaktan geçer.

Yaşamın hızında kendini gösteren değişikliğe, XX. yy'ın ilk yarısında Avrupa yazınında, hatta I. Dünya Savaşı'ndan hemen önceki dönemde Viyana üzerine yazdıklarında Roben Musil gibi bir yazar tarafından gönderme yapılır. Batı'nın bakış açısından, kenarda kalan ülkelerdeki aksaklıklara dayanan hicivci bir bakış açısı için, zamanın kişisel olarak algılanması, en açık görülebilecek malzeme seçimlerinden birini oluşturuyordu. Bruno Schulz'un, 1930'lu yıllarda, anavatanı Polonya'da zamanın niteliği konusunda yazdıkları gibi:

Kullanılıp tüketilmiş bir zamandır bu, başkaları tarafından aşındırılmış bir zaman, her yanı delik deşik edilmiş pejmürde bir zaman.

Buna şaşmamak gerekir. Bir bakıma bu, kusularak dışarıya atılmış bir zamandır - bu deyişi kullandığım için beni bağışlarsanız: elden düşme bir zamandır. Tanrı hepimizin yardımcısı olsun! (1979: 131)[6]

Son zamanlardaki Türk yazarları, zaman kavramında 1830'lu yılların sonlarında Tanzimat reformlarıyla başlayan büyük değişikliğe büyük bir duyarlıkla eğilmişlerdir. 1987 tarihli bir makalesinde Ekrem Işın şunu ileri sürüyor:

XIX. yy'ın gündelik hayat bilgisi, önce, acemi öğrencinin kafasındaki geleneksel zaman kavramını yıkmıştır. Saatin doğal karakteriyle şekillenen mistik zaman, mahalle hayatını idare eden bir halk takvimi olma özelliğini henüz korumaktaydı. Akrep ve yelkovanın belirlediği modern zaman ise adeta kendi koyduğu yasaya mutlak bir itaat istercesine gündelik hayatı programlamak düşünü doğurdu. Zamanı rastlantının girdabından çıkarıp her parçasını farklı işlevlere göre programlamak, Osmanlı insanının kişisel dünyasına modern hayatın standartlarını kazandırmıştı. Akrep ve yelkovan arasındaki modern zaman kendiliğinden akıp giden mistik zamana oranla insanı gündelik hayatın hızlı ritmine daha kolay çekebiliyordu. (1987: 31)

Işın, bu sorunu 1894'te Ahmet Mithat Efendi tarafından yayımlanan bir romanla ilgili olarak ele alırken, Tanpınar'ın bu tarihten iki yıl önce doğan kahramanı için zaman sorunu hâlâ can alıcı önem taşımaktadır. Hayri, "geleneksel zaman"ın bir ürünüdür; geleneksel kavramları kendinde somutlaştıran ve dile ge-

---

6 Tanpınar'ın Türklerin zaman anlayışını yerine oturtma çabası, zamanı denetleme adına girişilmiş bir başka yazınsal çabayla, Bruno Schulz'un *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*'ında (1979) giriştiği çabayla karşılaştırılabilir. Tanpınar'ın hiç kuşkusuz habersiz olduğu 1937 tarihli bu yapıt, anlatıcının hasta babasını ziyaret etmek üzere ayrıldığı, adı anılmayan Batı Avrupa ülkesi biçiminde karşımıza çıkan norma, saate sırtını dönmüş bir ülke olarak Polonya'nın alegorisi üstüne kurulmuştur. Anlatıcının babası Jacob, açıkça Avrupa'nın daha modernleşmiş kesimlerinde bir süredir çoktan ölmüş olan Polonyalı Yahudileri simgeler. Sanatoryumun yöneticisi, saatleri geri alarak neyi başardıklarını açıklar: "Burada biz, uzunluğunu her zaman tam olarak kestiremediğimiz bir süreyle geriden geliyoruz. Her şey basit bir görecelik kavramından ibaret. Sizin ülkenizde babanızı bulmuş olan ölüm, burada henüz gerçekleşmedi" (1979: 117). Büyük olasılıkla Schulz'dan habersiz olsa da Tanpınar'ın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bazı yönleriyle karşılaştırılabileceği Franz Kafka yapıtlarından habersiz olması uzak bir olasılıktır.

tiren bir Sufi saat tâmircisinin yanına girerek onun çırağı olmuştur. Gene de, kronolojik açıdan bakıldığında, modern zamanın savaşı kazanmaya başladığı yeni Cumhuriyet döneminde yaşamakla kalmaz, yeni zamanın en saldırgan savunucularının saflarına çekilir. Yazdıklarını, bir toplumbilimci olarak değil de bir romancı olarak yazan Tanpınar, birbirine karşıt zaman kavramlarının dile getirebilecek yetenekte olan iki karakter yaratır - saatçi derviş Nuri Efendi ve modern bir işadamı (aynı zamanda dolandırıcı) olan Halit Ayarcı. Romandaki hiciv, büyük ölçüde Hayri İrdal'ın her iki görüş açısını da konuşmalarında dile getiren kişi olmasından kaynaklanır. Bir zamanlar Nuri Efendi'nin müridi olan Hayri İrdal, giderek Halit Ayarcının sağ kolu durumuna gelir. Gene de, bir felsefeden öbürüne tam bir dönüş yaşamaz. Daha çok, eski hocasının görüşlerine saygı duyar, ama bu görüşleri hiçbir zaman tam olarak anlayamaz; oysa, bu arada Halit Ayarcı'nın yeni öğretilerine karşı edindiği tutum, iki yanlı bir tutumu olarak nitelendirilebilir. Ama bir yandan Halit'i kurtarıcısı ve "velinimeti" olarak görürken, bir yandan da onun taleplerinden hep kaçınması nedeniyle, onun bu iki yanlı tutumunu yorumlamak zordur.

Kitabın anlatısı içinde, geçişinin dışavurulma tarzından ayrı olarak zamanın kendisi de, başkişilerin özellikle de Halit Ayarcı, Hayri İrdal ve Hayri'nin ilk hocası saatçi Nuri Efendi'nin açık söylemlerinin önemli bir parçasını oluşturur. Aşağıdaki alıntı, Nuri'nin zaman ve muvakkitlerle ilgili dinsel görüşünü bütün havasıyla aktarmaya yeter:

İnsanları iğfal etmek, onlara vakitlerini israf ettirmek suretiyle hak yolundan ayırmak için şeytanın baş vurduğu çarelerden biri de Nuri Efendiye göre, şüphesiz ayarsız saatlerdi. (1- V: 31)

Nuri Efendi'nin fikirleri *Kuran*'daki (103: 1-2) *vel'asri innel'insane lefiy husrin* ("And olsun zamana ki, şüphe yok ki insan elbette ziyan içindedir") Asr suresinden türetilmiş gibidir; bu da, çoğu zaman, Türkiye'de namaz vaktinin farkında olma zorunluluğuna gönderme yapan bir sure olarak yorumlanır. Nuri'nin düşüncesine göre, kötü ayarlanmış bir saat, öncelikle insan için bir tehlike demektir, çünkü insanın namaz konusundaki farkındalığını bozar; ikinci olarak da çalışma planlarına engel olur. Bununla birlikte, Halit Ayarcı'nın gözünde asıl ağırlıklı önem taşıyan neden, bunların yalnızca ikincisidir:

Ayarı bozuk saatlerimizle yarı vaktimizi kaybediyoruz. Herkes günde saat başına bir saniye kaybetse, saatte on sekiz milyon saniye kaybederiz. Günün asıl faydalı kısmını on saat addetsek, yüz seksen milyon saniye eder. Bir günde yüz seksen milyon saniye yani üç milyon dakika; bu demektir ki, günde elli bin saat kaybediyoruz. Hesab et artık senede kaç insanın ömrü birden kaybolur. Halbuki bu on sekiz milyonun yarısının saati yoktur; ve mevcut saatlerin çoğu da işlemez. İçlerinde yarım saat, bir saat gecikenleri vardır. Çıldırtıcı bir kayıp... Çalışmamızdan, hayatımızdan, asıl ekonomimiz olan zamandan kayıp. Şimdi anladın mı Nuri Efendinin büyüklüğünü, dehasını?.. (a.y)

İşte Halit, Türkiye'deki ekonomi yaşamında bu kendi kendini yok etme eğilimini düzeltmek için kurar Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü. Bu enstitü, bütünüyle kapitalist bir tarzda çalışacak, ülkenin dört bir yanına yayılacak, dünyanın kalkınmamış ülkelerine ulaşacak, bu arada da belki Halit'e, Hayri'ye, onların tüm akrabaları ve dostlarına rahat bir yaşam sağlayacaktır.

En ince ayrıntılarıyla düşünülmüş olan bu Enstitü'nün çalışması, kitaptaki fars öğesini oluşturan malzemenin çoğunu sağlasa da, tek ya da ana öğe olsaydı, o zaman roman temelde Haldun Taner'e özgü tarzda, yalnızca sahnelenmek üzere yazılmış kısa bir fars olurdu. Bu durumuyla Tanpınar'ın romanı çok daha karmaşıktır; bu nedenle okurun da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün anlatısını, Hayri İrdal'ın yaşamıyla çakıştırmaya çalışması gerekir.

Kurgu

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün dört ana bölümü vardır: "Büyük Ümitler", "Küçük Hakikatler", "Şafağa Doğru" ve "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır". Hayri'nin 1892'de doğduğunu, ortalama bir eğitim gördüğünü, ailesinin, büyükbabasının inşa etmeye yemin ettiği bir caminin eşyaları arasında yaşadığını, aralarında Mübarek adında bir duvar saatinin de bulunduğu yedek parçalardan oluşan bir miras bıraktığını öğreniriz. Resmi eğitime ilgi duymayan Hayri, delikanlılığında kendisinden büyük olan ve hocalık rolünü benimseyen dört erişkinin etkisi altında girmiştir. Ortaya çıkış sırasıyla bunlar, dervişe-benzeyen saatçi Nuri Efendi, gezgin Bülûcistanlı kalender Seyit Lûtfullah, aristokrat Abüsselâm Bey ve Rum eczacı Aristidi Efendidir. Hayri, Nuri Efendi'den derin bir zaman felsefesinin yanı sıra saatlerle insanlar arasında animist bir bağıntı bulunduğunu öğrenir. Seyit Lûtfullah'ın hayalleri ve büyücülük güçleri karşısında Hayri'nin gözleri kamaşır. Hayri'nin gündelik uygulamalarla ilgili endişeleri, cömert ve konuşkan Abdüsselâm Bey tarafından giderilir; Abdüsselâm Bey, Seyit Lûtfullah'ın, Bizans İmparatoru Kayser Andronikos'un kayıp hazinesinin nerede olduğunu bildiği konusundaki iddialarına inanır ve Aristidi Efendi'nin simyacılık deneylerini hevesle izler. "Büyük Umutlar", Aristidi'nin kazayla kendisinin çıkardığı bir yangında talihsiz bir biçimde ölmesiyle son bulur; bundan sonra Hayri, gezgin bir oyuncu ve şarkıcı olarak yollara düşer.

"Küçük Hakikatler, Hayri'nin I. Dünya Savaşı'nda Kafkaslar'daki Rus cephesinde yıllarca savaştıktan sonra İstanbul'a dönmesiyle başlar. Hayri, babasının öldüğünü öğrenir; başlangıçta biraz zorluk çektikten sonra, Abdüsselâm Bey'in aracılığıyla postanede bir iş bulur. Bu cömert soylu hane halkı arasına kabul edilir; koruyucusunun ölümüne kadar, şefkatli karısı Emine'yle birlikte huzur içinde burada yaşar. Abdüsselâm'ın ölümü, geride bıraktığı mirasla ilgili müthiş bir kavgaya yol açar; bu kavga sırasında, bu soylu adamın Kayser And-

ronikos'un hazinesini gizlice bir yere saklamış olduğu yolundaki söylentiler, Hayri için yasal açıdan bir kâbusa dönüşür. Artık herkes bu hazineyi Hayri'nin sakladığına inanmaktadır. Hayri, tanık koltuğunda bir öfke nöbetine kapılarak kendini kaybeder ve yeni mahkeme psikiyatristi Doktor Ramiz'e teslim edilir. Ramiz, Türkiye'de psikiyatrinin içinde bulunduğu acınası duruma hayıflanır ve Hayri'yi "baba kompleksi"ne yakalanmış olduğuna ikna etmeye çalışır. Karısı Emine'nin ölümünü önceden gördüğü bir rüyasını anlattıktan sonra Hayri, Doktor Ramiz'in saygısını kazanır. Sanatoryumdan çıktıktan sonra, Doktor Ramiz Hayri'yi en çok sevdiği kahvehaneye getirir; bu kahvehane, kitapta adı geçen etkinliklerin çoğu için bir odak noktası oluşturacaktır. Bununla birlikte, taburcu olmasından kısa bir süre sonra Hayri, karısı Emine'nin ölümüne tanık olur. Daha sonra, ikisinin çocukları olan Zehra'yla Ahmet'i büyük ölçüde ihmal eder ve çoğu evlenmemiş kadınlardan oluşan İspritizma Cemiyeti'nin üyeleri arasına karışır. Orada güzel bir genç kadın olan Pakize'yle tanışır: Cemal Bey, Hayri'ye bankasında bir iş teklif eder. Cemal'in, Hayri'yi her fırsatta küçük düşürmekten zevk alan acımasız bir zorba olduğu anlaşılır. Hayri artık, Pakize'ye, onun iki kız kardeşine, bu arada Emine'den olan iki çocuğuna bakmaktadır. Bu bölümün sonunda Hayri, korkunç haberi öğrenir: Cemiyet'teki hanımlardan biriyle kurduğu dostluğu kıskanan Cemal Bey kendisini işten atmıştır.

"Sabaha Doğru" bölümünün başlarında, Hayri'yi bir kahvehanede Seyit Lûtfullah'tan öğrendiği çok çeşitli büyücülük numaralarını yaparak hayatını kazanırken görürüz. Bir gün Doktor Ramiz, onu onarılması gereken bir saati olan bir arkadaşıyla tanıştırır. Adı Halit Ayarcı olan bu arkadaş, Hayri'nin saatlerden bu kadar iyi anlamasından, yıllar önce onun Nuri Efendi'den öğrenmiş olduğu zaman ve saatlerle ilgili yarı - Sûfi aforizmalarından çok derinden etkilenir. Halit, Hayri'yi tasarladığı yeni bir kurumu - Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü - yasal kılmak için gerek duyduğu, artık yok olup gitmekte olan Osmanlı geçmişiyle bir bağ olarak görmeye başlar. Kitabın en uzun bölümü olan bu üçüncü bölümde Halit Hayri'ye zaman ve çalışmayla ilgili modernci felsefeyi ve pazarların yaratılmasıyla ilgili Amerikan felsefesini kabul ettirmeye çalışır. Hayri sürekli olarak *"velini'metim"* diyerek söz ettiği Halit'e karşı dalkavukça bir bağlılık geliştirirken, bir yandan da tutuculuğu ve burjuvalara uygun düşen değerleriyle Halit'i hiç durmadan umut kırıklığına uğratır.

Enstitü'nün yardımcı müdürü olarak Hayri için yıllar güven içinde geçerken, kişiliği çeşitli yönlerde, en dikkate değer biçimde de, Cemal Bey'in eski karısıyla yaşadığı evlilik dışı ilişki yoluyla, benlik duygusunu öne çıkarma gereksinmesi açısından gelişir. Hayri'nin Selma Hanımefendi'ye taparcasına duyduğu hayranlık izleğine kitap boyunca gönderme yapılır, ama bölüm ilerledikçe, bu duygunun yoksul bir gencin duyduğu çocukça tutkudan, Selma'yı art niyet-

li bir biçimde Cemal Bey'den alacağı öç için kullanmaya, sonunda da içi bütünüyle boşalmış bir aldırmazlığa dönüştüğünü görürüz. Cemal Bey'in, kıskanç eşi tarafından öldürülmesiyle Selma'nın taşıdığı çekicilik büyük ölçüde azalır.

Hayri'nin karşısına en büyük güçlük, Halit'in, kendi zaman kavramları için elle tutulur bir çıkış noktası yaratma ve Osmanlı döneminin derinlerine inme konusunda ısrar etmesiyle çıkmış olur. Bu amaçla Halit, XVII. yy'da IV. Mehmet'in saltanatı sırasında bir derviş ve İstanbul'daki bir camide muvakkit olan "Şeyh Ahmet Zamânî Efendi"nin hayali kişiliğini yeniden canlandırmaya çalışır. Hayri'nin, Osmanlıca ve Osmanlı ekini üzerinde sahip olduğu varsayılan bilgisi göz önüne alınarak, Hayri'ye Akıl Çağı'nın büyük Avrupalı bilim adamlarının Osmanlı'daki dengi olan bu dikkate değer kişi hakkında bir kitap yazma görevi verilir. Kalbinin derinlerinden direnme ve karşı koyma sesleri yükselse de, sonunda Hayri utanarak ve korkarak bu kitabı yazar. Ne var ki Van Humbert adında bir Hollandalı Oriantalist, kitabı okuyup Türkiye'ye gelerek bu büyük Osmanlı bilim adamının mezarını ziyaret etmekte ısrar edince Hayri için işler daha da karmaşıklaşır. Hayri'nin Van Humbert'e kötü davranması, sonunda bu Hollandalıyı Enstitü'nün amansız düşmanı durumuna getirir.

Bütün bunlar olup biterken, Hayri Enstitü'yü düzenlemekle meşguldür; bunu, bütün akrabalarını ve kahvehaneden tanıdığı arkadaşlarını işe almak için bir fırsat olarak değerlendirir. Pakize'nin Amerikalı film yıldızlarına duyduğu büyük hayranlığın artık kendisinin gerçekten nerede ve hangi zamanda yaşadığının farkında olamayacak dereceye ulaşmasına karşın, evlilik yaşamı iyiye gitmektedir. Ayrıca, Hayri baldızlarından birinin sevilen bir şarkıcı, öbürünün de güzellik kraliçesi olma girişimlerinden dolayı derin acılar çeker. Bu arada Halit, kendisine bir zor görev daha yükler: Ona Enstitü için göz kamaştırıcı bir bina tasarlamasını emreder. Hayri, genç oğluyla birlikte dev boyutlu bir saat kulesi tasarlar; bu saatin, bütün kentin dikkatini üstüne çekeceğinden emindir. Her ne kadar Halit'in müridine olan inancı doğrulanmış olsa da, bu yapı Enstitü'nün içinde acı bir bölünmeye yol açar. Çünkü Enstitü çalışmalarının hepsi Hayri'nin tasarımına inanç duymazlar ve bu kadar çok para harcanmasını çok gereksiz bulurlar. Halit, büyük bir hoşnutsuzluk içinde Enstitü'den çekilir, o suratını asmış dururken, Amerikalı bir araştırmacılar grubu Enstitü'ye ziyarette bulunur. Anlaşıldığına göre, İstanbul Belediyesi'nin Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kapatılması ve lağvedilmesi yolundaki emrini etkileyen onların verdiği çok olumsuz rapor olmuştur. Halit, Enstitü'nün lağvedilmesini yürütmek üzere bir "Devamlı Lağvedilme Komitesi" kurar. Son bölüm olan "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır"da Halit'le Hayri'nin son buluşmaları anlatılır. Son tümcede, bu buluşmadan hemen sonra, Halit'in bir otomobil kazasında öldüğünü öğreniriz.

Kişisel Bellek, Kamusal Bellek

Anlatıyı birinci tekil şahısla vererek Tanpınar, zaman bilincimizi kahramanın bilincinin oluşturduğu süzgeçten geçirir; sonunda, kahramanın belleğinin özellikle hatalı çalıştığı ortaya çıkar. Hayri'nin bu kitabı yazmaktan tek amacının tanıklık ettiği dikkate değer olayları, özellikle de velinimeti Halit Ayarcı'nın eylemlerini ve sözlerini kaydetmek olduğu yolundaki açıklamasına karşın, Hayri her durumda kendini anlatının merkezine yerleştirir; bu tutum o dereceye varır ki onun kendi yaşamı ve mutluluğuyla doğrudan bağıntılı olmadıkça hiçbir şey öğrenemeyiz. Kişilerden bazılarını, ancak birinci kitapta, Hayri'nin çocukluğu ve ergenliği sırasında biraz daha derinlemesine görebiliriz, çünkü Hayri kendi kişiliğini hâlâ bu insanların kişilikleri çevresinde oluşturma süreci içindedir. Bu bölüm, romanda gene gerçek tarihlerin verildiği tek kesimdir: 1892 Hayri'nin doğduğu yıldır; 1906'da Seyit Lûtfullah, Abdüsselâm Bey'e ait olan değerli bir altın saat bulur ve kâhin olarak ünü yayılmaya başlar; 1912'de saatçi Nuri ölür. Bu tarihten sonra, bütünüyle Hayri'nin öznel zaman kavramının pençesine düşeriz. I. Dünya Savaşı, neredeyse hiç sözü edilmeden başlar ve biter. Hayri'nin ordudan terhis olduktan sonra İstanbul'a dönüşünün 1918 yılına rastladığını çıkarım yaparak bulmak zorunda kalırız; bununla birlikte, İstanbul'un Müttefiklerce işgal edilmesi de, İstiklâl Savaşı da, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu da anlatıcımızın üzerinde büyük etkiler bırakmıştır. Siyasete arada bir yaptığı göndermeler, ya tam bir kiniklik havası içindedir ya da belki çok zekice kullanılmış bir ironiyi sergiler:

Benim çocukluğumun bellibaşlı imtiyazı hürriyetti.

Bu kelimeyi bugün sadece siyasî mânasında kullanıyoruz. Ne yazık! Onu politikaya mahsus bir şey addedenler korkarım ki, hiçbir zaman mânasını anlamayacaklardır. Politikadaki hürriyet, bir yığın hürriyetsizliğin anahtarı veya ardına kadar açık duran kapısıdır. Meğer ki dünyanın en kıt nimeti olsun; ve bir tek insan onunla şöyle iyice karnını doyurmak istedi mi etrafındakiler mutlak surette aç kalsınlar. Ben bu kadar kendi zıddı ile beraber gelen ve zıtlarının altında kaybolan nesne görmedim. Kısa ömrümde yedi sekiz defa memleketimize geldiğini işittim. Evet, bir kere bile kimse bana gittiğini söylemediği halde, yedi sekiz defa geldi; ve o geldi diye biz sevincimizden, davul zurna, sokaklara fırladık.

Nereden gelir? Nasıl birdenbire gider? Veren mi tekrar elimizden alır? Yoksa biz mi birdenbire bıkar, "Buyrunuz efendim, bendeniz artık hevesimi aldım. Sizin olsun, belki bir işinize yarar!" diye hediye mi ederiz? Yoksa masallarda, duvar diplerinde birdenbire parlayan, fakat yanına yaklaşıp avuçlayınca gene birdenbire kömür veya toprak yığını haline giren o büyülü hazinlere mi benzer? Bir türlü anlayamadım. (1 - II: 20)

Hayri, kişisel yaşamını zamanının çok önemli siyasal olaylarıyla bağlantılandırmak için özgürlük *(hürriyet)* sözcüğünü kullanır. "Özgürlük"ün pek çok

kez ortaya çıkıp kayboluşunu betimlerken başvurduğu siyasal yergi açıkça görülür, ama bu terimin onun kendi yaşamındaki anlamı pek o kadar açık değildir. Hayri'nin bu sözcüğü kullanışı, bu yazıda ele alınamayacak ölçüde karmaşıktır ama bu kullanış, Tanpınar'ın bu kahramanının kişiliğini nasıl gördüğü açısından temel önem taşır. Bu gibi gözlemler, Hayri'nin Buber'in *For the Sake of Heaven* adlı romanındaki Gizemci Musevi tarikatı üyelerinden birine benzemesine yol açar; bu kişinin gözlerinin birinden *naiviée** okunurken, öbüründe kurnazlık ifadesi vardır. Nahif göz, kurnaz gözün gördüklerinin farkında değildir oysa kurnaz göz, nahif gözün görebileceği her şeyi görür. Aslında Hayri'nin bıraktığı bu izlenim, kitap boyunca hiç peşimizi bırakmaz; onun bu kişilik özelliği Türk eleştirmenleri birbirinden çok farklı yargılarda bulunmaya götürmüştür. Bu eleştirmenlerden bazıları Hayri'yi, sevgili dostu Halit Ayarcı dahil, herkes tarafından acımasızca kullanılan biraz palyaçovari de olsa sevimli bir kişi olarak görürken, bazıları Hayri'yi, tutarlı bir kişiliği bulunmayan yalancı bir canavar olarak görürler. Moran, konuya büyük bir duyarlıkla yaklaşarak, Hayri'nin roman boyunca büyük bir değişim geçirdiğini belirtir:

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde çalışmaya başladıktan sonra İrdal, ezilen, beceriksiz, yoksul İrdal değildir; eleştirdiği kokuşmuş çevreye ayak uydurmuş bir İrdal'dır. (1987: 327)

Savaştan döndükten sonra Hayri, kendi kişisel zamandizini içinde kalır. Bu sonu gelmez birinci tekil şahıs anlatının dokusunda öne çıkan, olaylar değil, konuşucunun bu olaylarla ilgili duygularını sarıp sarmaladığı dildir. Hayri'nin dili, hem duyduğu ekinsel yakınlık nedeniyle, hem de kendisi üzerinde kendi ekini açısından bile düşünmekten ve açıksözlülükten kaçınması nedeniyle şimdinin dışına taşınmıştır. Bu dili aktarabilmek için Tanpınar, kendi kuşağında İstanbul'da yaşayan "geleneksel" orta sınıf nüfusun büyük bir kesiminin *parole*'ünden yararlanmıştır. Bu *parole*'ün, 1950'li yılların başlarındaki yazınsal dil olmadığı çok bellidir. Hayri'nin konuşmasının, roman okuyacak ya da yazacak insanların konuşma dili olmadığı söylenebilir. Bu dil, yozlaşmıştır ve Batılılıktan görece uzaktır; dine ve Sufiliğe göndermelerle doludur; basmakalıp deyişleri evirip çevirmekte ve yeni basmakalıplıklar yaratmakta Hayri'nin çok esnek bir yeteneği vardır. Bununla birlikte, Tanpınar'ın bu *parole*'ü kullanışını, 1930'lu ya da 1940'lı yıllarda etkin olan ve geleneğin kendileri için olumsuz anlam taşıdığı moderncі yazarların *parole*'üyle karıştırmamak gerekir. Tanpınar'ın Osmanlı mirası karşısındaki tutumu hiç de böyle değildi; zaten Tanpınar, öbür romanlarında Osmanlı yüksek ekininin gerçek taşıyıcılarının (örneğin, *Huzur* romanındaki Mevlevî Neyzen Emin Dede'nin) *parole*'ünü çok sevecen bir yaklaşımla vermiş-

* naiviée saflık, temizlik

tir. Oysa, Hayri'nin konuşmasındaki hicivli öğe, genelde hemen hemen hiç gerçek bilgi de taşımayan (*Huzur*'daki kişiler, Osmanlı şiirinden alıntılar yaparlar; Hayri hiçbir zaman böyle bir şey yapmaz), yeni düşünceler yaratma yetisi de bulunmayan Osmanlı dilini korumasından gelir. En kötümser anlamda, Hayri'nin konuşması, "resmi dil, benim tek dilimdir" iddiasında bulunan Adolph Eichmann'ın konuşmasına benzer. Sonra gene şu da var: Arendt'in de belirttiği gibi, "resmi dil, onun dili oldu, çünkü kendisi basmakalıp olmayan tek bir tümce üretme yetisinden gerçekten yoksundu" (1963: 48). Cumhuriyet Türkiyesi'nin eğitim sisteminden geçmiş olan Türk vatandaşlarının oluşturduğu kuşaklar için, Hayri'nin dili Osmanlıca sözcük dağarcığı ve ekinsel göndermeleri nedeniyle tam anlamıyla anlaşılmaz bir dildir ve biraz da tehdit içerir; bu dil, her türlü deneyimi, bürokrasinin işlemden geçirmesine ve uygun bir biçimde sunmasına tabi kılmak üzere dönüştürüyor gibidir. Hayri, *"behemehal"* (her nasılsa, bir yolla) gibi çok sevdiği sözcükleri tekrar tekrar kullanmaktan hiç korkmaz; bu sözcük, onun aşırı dakik ve doğru davranmaktan uzak durmasını sağlar. Gene de, kendisini çevreleyen Halit Ayarcı ya da Doktor Ramiz gibi kişilerin gözünde Hayri, gerçekten yaşamakta olan Osmanlı geleneğini, geçmişle kurulan ve çok gereksinme duyulan bu bağlantıyı temsil eder.

Hayri için zaman sorunu, bellekle ve anıların dil yoluyla en uygun biçimde dışavurulmasıyla sıkı sıkıya bağlantılıdır, kitabın karmaşıklığı da büyük ölçüde buradan kaynaklanır. Kendi dilini seçmekle Hayri, kendi anıları ve arzularıyla, konuştuğu kişilerin beklentileri arasında uygun bir denge oluşturmaya çalışır. Konuşmalarının çoğunda, Hayri'nin kendine özürler bulduğunu, başkalarını suçladığını, sık sık tanınmış bir ötekiye saldırdığını görürüz; Hayri, bu kişiye duyduğu nefreti, kendisini dinleyen kişiyle paylaştığı umudu içindedir. Bütün bunları yaparken dilden yararlanır; çoğunlukla istediği bulanıklık, belirsizlik ve toplumsal tutarlılık düzeyleriyle birlikte, en uygun toplumsal düzeyin dilini yakalar; bunu da, herkesin benimsediği (öyle sandığı) ortak dinsel ve ulusal değerlere göndermeler yaparak sağlar. Hayri, yöntemini şöyle tanımlar:

> *...hulâsa bir yazıdan ve bilhassa hâtırat cinsinden bir yazıdan samimilik denen şeyin istediği bütün sıkı şartları göz önünde tutarak, hadiseleri zihnimde sıralamağa çalıştım.*
>
> *Çünkü ben Hayri İrdal, her şeyden evvel mutlaka bir samimilik taraftarıyım. İnsan her şeyi açıkça söylemedikten sonra neden yazı yazsın? ...Bu cinsten kayıtsız ve şartsız bir samimilik ise behemehal bir süzme, eleme ister. Siz de kabul edersiniz ki, her şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir. Sözü yarıda bırakmaktansa, vaktinde iyi tasarlamak, okuyucu ile behemehal anlayacağınız noktaları seçmek gerekir. Çünkü samimiyet tek başına olan iş değildir.* (1 - I: 11)

Bunu başarabilmek için Hayri, özel yaşamıyla kamusal yaşamı birbirinden ayırma gereksinmesi duyar. Hayri, kişisel anılarıyla oynamaya çok hevesli olsa

da, kamusal alanda tutucu biri gibi görünür; o zamanlarda (1950'li yıllarda) seçkin olmayan kentli Türklerin hâlâ "sessiz" olan çoğunluğu adına konuşur; "bu sessiz" çoğunluk için Osmanlı ya da İslam geçmişi sorgulamak pek söz konusu olamazdı; ama gene de bu çoğunluk, seçkinlerin öylesine saldırganca izlediği modernleşme programlarından aşırı korkmuş ve sinmiş durumdaydılar.

Hayri, Şehzadebaşı'ndaki kahvehanede bir bakıma "yerini bulmuş" olsa da, Nuri Efendi'nin, Abdüsselâm Bey'in, Seyit Lûtfullah'ın, Aristidi Efendi'nin, bu arada hiç sevmediği babasının yerini alacak yeni bir baba figürü arar durur. Bu yeni baba figürünü Halit Ayarcı'da bulur. İlişkileri geliştikçe, Hayri'nin gözünde Halit, hem bir arzu nesnesini, hem de yıldırıcı bir güçlüğü temsil etmeye başlar. Halit aracılılığıyla Hayri, yaşamında ilk kez olmak üzere, bir yere ait olduğunu hisseder; kendi deyişiyle: "Sıraya girdim." Hayri, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde sahip olduğu bütün beceriler, bu arada bütün ekinsel birikim için mükemmel bir dışavurum yolu bulmuş olur. Hayri aracılığıyla da Halit, ekinler ve kuşaklar arasındaki uçurumu kapatabileceğini, Hayri'nin Nuri Efendi'den edinmiş olduğu Sufi düşüncesini benimsemiş olması nedeniyle de, bu kisve altında kendisinin çalışma ve zamanla ilgili yeni fikirlerini satabileceğini ummaktadır.

Cemal Bey'in yanında, bankadaki berbat işini kaybettikten ve yıllarca geçmişini kahvehanede Seyit Lûtfullah'tan öğrendiği büyücülük numaralarıyla sağladıktan sonra Hayri, kişiliğini dürüstlük açısından sınayan en büyük güçlükle karşı karşıya kalır. Başlangıçta Hayri, Halit Ayarcı'nın görüşünü hiç beğenmez: " *'Hem de küstah bir adama benziyor!' diye içimden söyleniyordum. Durmadan insana bakıyor. Sanki satın alacak gibi.*" Bununla birlikte, Hayri, neredeyse başka herkesin tersine, bu yeni kişinin kendisine küçümseyerek bakmadığını hemen sezer:

Bununla beraber bakışlarında hiç de insanı rahatsız edecek bir şey yoktu. Bu bakış, hiç de öbürlerine, kendimi bildim bileli üstümde hissettiklerime hiç benzemiyordu. Onlarda ne küçültme, ne yadırgama, ne alay vardı. Sadece herhangi bir şeye bakar gibi bakıyordu. Ne olduğumu anlamak istiyordu, o kadar. (3 - I: 154)

Hayri, hep seyircileriyle o "ortak zemin"i bulmaya istekli olduğundan, iletişimde bulunmanın (aynı zamanda yalan söylemenin) mümkün olduğu daha geniş ekinsel çevre var olduğu sürece, her türlü kişisel ayrıntı tartışılarak bulunup çıkarılabilir ve uyarlanabilir. Ama Halit, tarihsel ve ekinsel gerçeklerin çok kaba bir biçimde, acımasızca çarpıtılmasını savunmaktadır. Kitabın üçüncü bölümünün büyük kesimi, bir yanda topluma ait belleği, bir pazarın yaratılması için istendiği gibi oynanabilecek malzeme olarak gören Halit ile Türkiye'nin bütün sorunlarını ruh çözümleme bilmeye bağlayan Doktor Ramiz, öte yanda "ideolojisi olmayan" Hayri İrdal arasındaki çatışmaya ayrılmıştır. Kitabın üçüncü bölümü, bu kişiler arasında geçen sert tartışmalarla doludur:

"Başkaları seni olduğu gibi görüyor da, sen kendini göremiyorsun! Birtakım miskince korkularda hapsoluyorsun. Bu tahammül edilir iş mi?"

Ona göre Ahmet Zamanî Efendinin mevcut olmasındaki tereddütlerimle, karının anlattığı banjo çalan ve ata binen bir adam oluşumu kabul etmeyişim hep aynı şeylerdi.

- Karın seni bize dünyanın en modern adamı diye takdim ediyor. Sen hâlâ şüpheci vaziyetler takınıyor, her şeyi inkâr ediyorsun!

- Karım delidir, evlendiğim günlerde beni bir akşam evvel gördüğü filmin artistleri zanneder, sabahleyin yataktan kalkınca Bağdat Hırsızı filminde giydiği incili terliklerini arardı. Bunu sen de biliyorsun!

Doktor Ramiz bir an afallar gibi oldu. Fakat Halit Ayarcı aldırmadı:

- Tabii! Karın deli, ben yalancı ve madrabaz... Peki kızına ne dersin? Zehra Hanıma?...

- Zehra işin alayında... Daha evvelki gece, "Hayatımdan çok memnunum... Kendimi bir operet, yahut vodvilde sanıyorum... Yaşama denen şeyin tadını almaya başladım!" diyordu.

Doktor Ramiz:

- Gördün mü? Dedi. Demek ki artist ruhlu olduğunuzu o da kabul ediyor. Zaten bu sabah kendisi söylemiş. Baba, sen busun, demiş!

Halit Ayarcı bana iyice dargın, artık yalnız onunla konuşuyordu:

- Bırak canım, o şüpheleriyle, inatlarıyla övünsün dursun... Hayat yürüyor. Bir gün kervanın dışında kalınca anlar! Bu dünyada yeni diye bir şey var! Onu inkâr edenin vay haline! Zorla değiştiremeyiz ya! Sağduyusu kendine mübarek olsun! Biz canlı hayatın peşindeyiz! (3 - IV: 229)

Ya da Halit'in başka bir yerde dediği gibi:

Realist olmak, hiç de hakikatı olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir. Hakikatı görmüşsün ne çıkar? Kendi başına hiçbir mânası ve kıymeti olmayan bir yığın hüküm vermekten başka neye yarar? (3 – IV: 221)

Sonunda Hayri, kamusal bellek duygusuna ihanet eder. Aslında var olmayan Ahmet Zamanî Efendi hakkındaki kitabı yazar ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün anıtsal boyutlardaki acayip binasını tasarlar. Moran'ın da belirttiği gibi (1987), bizimle konuşan Hayri, çok önceden, içerleyerek de olsa, yeni çevrenin kendisinden istediklerine boyun eğmiş olan Hayri'dir. Hayri bize, sık sık ölümsüzlüğe ve iç huzuruna erdiğini anımsatır, kitabın başından sonuna kadar velinimeti Halit Ayatcı'ya övgüler yağdırır. Bununla birlikte, Hayri'nin çok derinden içerleyerek çizdiği Doktor Ramiz portresinde başka bir kanının ortaya

çıkmasına olanak yaratılır. Doktor Ramiz de Halit'le aynı fikirleri dile getirir, ama ekonomi diliyle değil de ruh çözümleme diliyle. Moran ve Ayvazoğlu gibi eleştirmenler, sezgili bir yaklaşımla, Hayri'nin "modern dünya"nın taleplerine kısmen bilinçaltından, istemeyerek boyun eğmesini Türk İnsanı'nın (hatta aydınlardan bazılarının) modernleştirici seçkinlerden gelen talepler karşısında edindikleri tutumun bir alegorisi olarak yorumlamışlardır. Etkin eylem adamı olan Hayri, Halit'i putlaştırırken, Alman eğitimi görmüş ve Halit'in reformlarına ideolojik bir temel bulmaya çalışan Doktor Ramiz'i alaya alır.

Daha ilk sayfalardan başlayarak Tanpınar, Hayri'nin yaşadığı öz-sansür sürecini görmemize olanak verir. Nitekim, ikinci ya da üçüncü sayfanın sonunda, Hayri bize sırasıyla şunları söyleyerek, aslında hayali bir kişi olan Ahmet Zamanî Efendi hakkında bir kitap yazmış olmaktan duyduğu endişeyi ele verir: Halit Ayarcı, XVII. yy. Osmanlı muvakkiti/âlimi Ahmet Zamanî'nin mezarını ziyaret etmek üzere Türkiye'ye gelmiştir: Ahmet Zamanî diye biri hiç yaşamamıştır: Hayri, başka birinin mezar taşındaki yazıyla oynayarak oraya "Zamanî" mahlasını eklemiştir: Van Humbert'in, o mezarın önünde fotoğraf çektirme isteğini, bir Hıristiyan olması nedeniyle reddetmiştir. Hayri, bu noktaların ilk dördünü atlatmayı başarır; bunu, Hollandalının, ölmüş dindarların ve genelde Müslüman Türklerin duygularını hiçe sayma terbiyesizliğine duyduğu öfkeyi dile getirerek yapar: *"Biz kendi âleminde yaşayan insanlarız!"* (1 - l: 11)

Merkezi önemde olduğu, Hayri'nin kitabının ilk sayfalarında gönderme yapmasıyla vurgulanan bu olay önemlidir, çünkü hem Hayri'nin anlatı tekniğini, hem de onun kamusal belleği nasıl çarpıttığını örnekler. Anlatı tekniğini ele alırsak, Hayri'nin sık sık, "samimiyetle" ilgili önermesinde kaçınmayı umduğu şeyin ta kendisini yaptığına dikkat etmek gerekir: Ne kadar şeyi açıklamak istediğini önceden belirleyememiş olduğundan, Hayri daha sonra, başlangıçta söylediklerinin bir kısmını inkâr etmek zorunda kalır. İkinci noktayı ele alırsak, Tanpınar belgelerin bulunmasının, bir şeyin olmadığı anlamına geleceğini önerecek kadar nahif değildi, bu nedenle, gizemli Ahmet Zamanî Efendi kişiliği, aslında Tanpınar'ın ölümünden bu yana Türkiye'de çok yaygın duruma gelen tarihsel söylem türü için bir eğretileme olarak kullanmıştır. Osmanlı Türkiye'sinin entelektüel gelişmesiyle çağdaş Avrupa'nın gelişmesi arasındaki çakışmazlık, 1908 Anayasası'nı ya da Cumhuriyet devrimlerini yaşayan kuşak açısından öylesine açık olan bu çakışmazlık, daha sonra kuşaklardaki aydınlarca ya o kadar önemli sayılmıyor ya da inkâr ediliyor.[7] Bu aydınlar, özellikle de çok ağır basan İslamcı bağlantıları olan aydınlar, bazen Avrupa Rönesansı, Akıl çağı ya da Ay-

7 Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si (1985; İngilizceye çevirisi *The White Castle*, 1991) büyük ölçüde bu entelektüel ikilik üzerine kurulmuştur; bu ikilikte XVII. yy'ın ikinci yarısında genç bir İtalyan bilim öğrencisi, saray astrologu Hoca'yla karşı karşıya getirilir.

dınlanma kişileriyle, Osmanlı İmparatorluğu'nun entelektüel tarihinde, daha sık olmak üzere de evrensel İslam uygarlığının geçen bin yıl kadarlık dönemi içinden seçilmiş olaylarda koşutluklar bulmaya çalışıyorlar.[8] Halit Ayarcı, kendi modernleştirme programı için bir yerli öncü ararken, işte bu yaygın entelektüel gereksinmeye yanıt vermektedir; böyle bir öncü ortaya çıkmayınca da, onu kendisi yaratmaktan çekinmez. Bunu yaparken Halit, pazardan gelen talep duygusunu, bütün düşüncelerinin itici gücü olan bu duyguyu ele vermiş olur, oysa küçük hesaplar peşinde koşan bir işadamı olan Hayri, "bir avuç berbat korkunun esiri olarak" kalır.[9]

Yaşamının ilk yıllarında Hayri, sık sık ezilmiş ve aldatılmıştır, bu nedenle, haklı patlamalarının bir gerekçesi vardır. Halasının yeni kocasına karşı tanık sandalyesinden çektiği, ona "dolandırıcı" ve "harp zengini" dediği uzun tiradda, Hayri'nin gerçekte Doğu Cephesi'nde askerlik yaparken çektiği ve başka hiçbir yerde sözünü etmediği zorlukları şöyle bir görür gibi oluruz. Ama genelde ilk karısının ölümünden sonra, Hayri neyin doğru, neyin yanlış olduğu yolundaki yargılara ilgisini büyük ölçüde yitirmiştir. Şehzadebaşı'ndaki kıraathanede geçerli olan sınıflandırmaya göre, Hayri *Nizam-ı âlemci* biri olmaktan çıkarak *Esafil-i* Şark olmaya doğru kaymıştır.[10]

---

8 Bir önceki kuşakta bu eğilim, Cemil Meriç'in denemelerinde (1916-1987) görülebilir. Bu eğilimin günümüzdeki en başarılı temsilcilerinden biri, eleştirmen Beşir Ayvazoğlu'dur; bkz. örn. Ayvazoğlu, 1989.

9 Tanpınar'ın, geçmişin istendiği gibi yorumlanması karşısında edindiği tutumun ne denli karmaşık olduğu, onun Cumhuriyet Türkiyesi'nin en büyük Osmanlıcı mit-üreticilerinden biri olan Yahya Kemal Beyatlı'nın (1884-1958) şiirleri karşısında edindiği olumlu tutuma bakarak kestirilebilir. Krş. Tanpınar; Ayvazoğlu 1987: 14.

10 Berna Moran, kahvehaneyi, Tanzimat'tan bu yana Türk aydınlarının içinde bulundukları durumun bir alegorisi olarak görür (1987: 314). Genelde, bu alegori yorumunu kabul etsem de, Tanpınar'ın Tanzimat ve Tanzimat sonrasını mı, yoksa romanın geçtiği zaman olan Cumhuriyet dönemini mi kastettiği konusunda kuşkularım var. Bunlardan hangisi olursa olsun, kitap boyunca vurgulanan şey, aslında Türk aydınlarının ekinsel bunalım dönemlerindeki karmaşa ve çelişkilerle dolu, dürüstlükten uzak yaşantılarıdır. Kitabın başlangıcında kesinlikle aydın olarak tanımlayamayacağımız Hayri, kendine aydınlar arasında önemli bir yer bulur; sonra da Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne katılıncaya kadar, bu topluluk arasındaki değerini sürekli olarak yitirir.

Sonuç

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde işlenen pek çok başka izlek, bu uzunluktaki bir yazıda gerektiği gibi ele alınamaz; bu izleklerden bazıları, özellikle de "baba kompleksi" aynı ölçüde önemli olabilir. Hayri İrdal kişiliğinin yaratılmasında pek çok etken söz konusudur: Sonra Tanpınar bu öbür izlekleri, varlığı her yerde hissedilen Enstitü'yle ve bu enstitünün karizmatik kurucusuyla iç içe örmüştür. Tanpınar, Hayri'yi çok yakından tanıyordu, Hayri, Tanpınar'ın kuşağından biriydi ve Tanpınar'ın içinde yaşadığı çevreden gelmese de, ona bütünüyle yabancı olmayan bir çevrede ortaya çıkmıştı; onun aracılığıyla konuşarak Tanpınar, Cumhuriyet Türkiyesi'ndeki seçkinlerin ifade gücü yüksek bir üyesi olarak, kendi dünya görüşünün büyük ölçüde ötesine geçmeyi başarmıştır. Tanpınar hicivi, alegoriyi, ruhbilimi ve ekinsel araştırmaları çok incelikli bir biçimde kullanışıyla kendisine Türk yazınında, belki dünya yazınında da özel bir yer edinmiştir. Türkiye içinde, çeşitli yazın tekniklerini ve türlerini ustaca bağdaştırarak bu ölçüde kapsayıcı bir dünya görüşü yaratan başka kimse yoktur.

Bu romanın İslamcı Dergâh Yayınları tarafından "Türk Edebiyatı Roman Dizisi"nin 1 numaralı kitabı olarak basılan 1987 baskısına giriş yazısında, roman türünün "İslamcı" Türk uygarlığına yabancı olduğu vurgulanmakta, böylelikle okurlar, Tanpınar'ın Cumhuriyet'ten, belki Tanzimat'tan bu yana Türk toplumunun ve ekininin yaşadığı başarısızlıklara getirdiği eleştiri olarak algılanabilecek şeye hazırlanmaktadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün, böyle "Batı karşıtı" bir yaklaşımla okunması, büyük olasılıkla bu romanın yeni Türk okurları kuşağınca algılanışını da belirleyecektir. Bu okumaya göre, romandaki kişilerin neredeyse hepsi, Türk aydınları arasında Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilk yıllarına "geçiş" tiplerini temsil eder.[11] Gene de, romanın baş kahramanının gördüğü, ayrıca kendisinde bol bol sergilediği başarısızlıklar, Cumhuriyet dönemi olsun, Tanzimat dönemi olsun, Türk tarihinin tek bir döneminde ortaya çıkmış olan başarısızlıklar olmayabilir. Tanpınar'ın Türkiye hakkındaki görüşü, pekâlâ bundan daha karanlık ve umutsuz da olabilir; hicivlerin bu en karasında ortaya çıkan Türk toplumu ve Türk kişiliği görüşünün pençesinden şimdi de, geçmiş de yakasını kurtaramaz.

KAYNAKÇA

Alptekin, Turan (1975) *Bir Kültür, Bir İnsan*, İstanbul, Nakışlar Yayınevi.
Arendt, Hannah (1963) *Eichmann in Jerusalem, A Report on the Banality of Evil*, New York: Penguin.
Ayvazoğlu, Beşir (1987a) *Geçmişi Yeniden Kurmak*, İstanbul, Kubbealtı.

11 Krş. Ayvazoğlu (1987: 22): "Deli Seyit Lûtfullah, Aristidi Efendi ve Abdüsselâm Bey'in düşüşleri gibi düşüşler, yarı yolda kalanları simgeler."

Ayvazoğlu, Beşir (1987b [1985]) "Saatleri Ayarlama Enstitüsü yahut bir İnkiraz Felsefesi," Töre, 169-70; Tanpınar 1987'de yeniden basılmış.

Ayvazoğlu, Beşir (1989) *İslâm Estetiği ve İnsan*, İstanbul, Çağ Yayınları.

Bakhtin, Mikhail (1981) "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M.* Bakhtin içinde, yay. Michael Holquist, 99-101. Austin: University of Texas Press.

Buber, Martin (1969) *For the Sake of Heaven: A Chronicle*, çev. Ludwig Lewisohn. New York: Atheneum.

Hoffman, Eva (1989) *Lost in Translation: A New Life in a New Language*. New York: Penguin.

Işın, Ekrem (1987) "Ahmet Midhat Efendi ve Gündelik Hayatın Pratik Bilgisi: Âdâb-ı Muâşeret." *Tarih ve Toplum* 8: 31-37.

Kafadar, Cemal (1989) "Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century İstanbul and First-Petson Narratives in Ottoman Literature." *Studia Islamica* 69: 121-50.

Kaplan, Mehmet (1978) "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" *Edebiyatımızın İçinden* içinde, 140-43. İstanbul: Dergâh.

Moran, Berna (1987 [1978])"Ahmet Hamdi *Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü*." Birikim, 37; Tanpınar 1987 içinde yeniden basılmış: 309-31.

Oğuzertem, Süha (1995) "Upset Saais, Upset Sihhats: A Fatherless Approach to *The Clock-Setting Institute*." *Turkish Studies Association Bulletin* 19: 3-18.

Pamuk, Orhan (1991) *The White Castle*, çev. Victoria Holbrook. New York: George Braziller.

Schulz; Bruno (1979 [1937]) *Sanatorium Under the Sign of Hourglass*, çev. Celina Wiennewska. New York: Penguin.

Sılay, Kemâl (1996) *An Anthology of Turkish Literature*. Bloomington: Indiana University Press.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1962) *Yahya Kemal*. İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1987 [1961]) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

(*The Journal of Middle Eastern Literatures*, 8 (1998), s. 37-61,
Kitap-lık, sayı 34, Güz 1998, s. 122-140).
İngilizceden çeviren: Yurdanur Salman

TESADÜF ve KADER ARASINDA ZİHİNSEL BİR KAZA

Mehmet Can Doğan

Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâye ve romanlarında kahramanlarının hayatını yönlendiren/değiştiren gelişmeleri hep bir *tesadüf* olarak yorumlar. Eserlerdeki kahramanları *yapan* tesadüftür. Bu yapıcı unsurun bir anda farkedilen nesnelerle, gelişmelerle, durumlarla bir gözlemden kaynaklandığı bilinir. Farkediş aslında bir hayret hâlidir; ama, bireyin geleceğini yapan bir unsur olarak belirlendiğinde bunun kader olarak yorumlanması da mümkündür. Tanpınar, hiçbir zaman kader sözcüğünü kullanmaz, bunun yerine tesadüfü tercih eder. Bu, onun hayatında, düşüncelerinde ve duyuşlarında görülen bir kopma noktasıdır. Tanpınar'ın estetiğinde bu kopuş noktası "eşik" sözcüğü ile tanımlanır.

Kopan bir *zinciri* bağlayacak *halka* olmak istemiştir sanki Tanpınar. Unutulmamalı, kopan zinciri bağlayacak halka, açık olmak durumundadır. Halkanın açıklığı, yaşadığı dönemi düşünecek olursak *zihinsel bir kazanın* işareti olarak okunabilir. Yaşadığı dönemin şartları tıpkı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki "Hayri İrdal"ın bir kahvehanenin eşiğinde durması gibi, toplumu ve aydınları bir eşikte bırakmıştır. Eşiğin içi tamamen eskidir ve bir kapalı alan olarak durmaktadır; dışı ise yeni kurulan bir dünyadır; ama, doğası gereği bu dünya, eşiğin içini de kapsamaktadır. Eşikte duran, eski ile yeninin rüzgârı arasında zihinsel bir kazaya uğrar. Bu da trajediyi hazırlar. Onun romanlarındaki ana kahramanların hepsi, duygu ve düşünceleri ile hep bu trajediyi yaşarlar. Örnek vermek gerekirse *Huzur*[1]'un "Nuran"ı hatırlanabilir hemen: Nuran, Mümtaz'la (duygularıyla) eşi ve çocuğunda somutlanan toplumsal beklentiler (düşünceleri) arasındaki eşikte kalmıştır. Düşüncelerine yenilerek bu eşik hâlini aşmıştır

1 *Huzur*, Dergâh Yay., 4. Baskı, İstanbul, 1986. Yazı içindeki alıntılar bu baskıdandır.

sonuçta; ama, *Aydaki Kadın*[2]'ın Leyla'sı, eşiği geçemez bir türlü: Aklı ve düşünceleriyle evliliğinde; duygularıyla romanın erkek kahramanı Selim'de yaşar.

Zamanın ruhundan kaynaklanan bu eşikte oluş hâli, Tanpınar'ın estetiğinde giderek burada oluşa evrilir. Burada oluş, trajedinin kaynağıdır ve en çok veya en açık aşkla farkettirir kendini. *Huzur*, buradan bakıldığında trajik bir arayışı gösterir. Aslında diğer romanlarda da (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hariç) trajedi, aşkla gösterilir. Romanların hepsinde erkekler öne çıkartılmasına rağmen, onların duygu ve düşüncelerini düzene sokan veya alt üst eden bir kadındır. *Huzur*, bu düzene sokulma veya alt üst olmanın gösterdiği trajik bir aşk arayışı ve aşkta oluş romanıdır.

İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz başlıklarıyla dört ana bölümde düzenlenen romanın ağırlığı *aradaki* iki bölümdedir; aslında arada/eşikte kalmış olan da ve onun üzerinden şekillenen/olan Mümtaz'dadır demek daha doğru. Bir *oluş romanı* olan *Huzur*, Fethi Naci'nin aksini iddia ederek söylüyorum: Tanpınar'ın en iyi romanıdır. Kuruluşu, anlatım tekniklerinin ustalıkla kullanılması, karakter yaratmadaki başarısı ve hepsinden önemlisi kaygısıyla *Huzur*, dönemine göre çok ileridedir. Bu romanı, İhsan'ın konuştuğu yerlerle ve arkadaş toplantılarında gündeme getirilen toplumsal tartışmaların verileriyle değerlendirmek romandaki asıl kaygıyı gözardı etmek anlamına gelir. Kaldı ki bu tür açmalar romanda fazla bir yer de tutmaz.

Mehmet Kaplan'ın "*Huzur* için, belli bir dünya görüşüne, bir hayat nizamına kavuşamamış Cumhuriyet aydınlarının "huzursuzlukları"nı dile getiriyor denebilir." yorumu, sosyolojik bir okuma sonucudur. Eserin kuruluşu ve kuruluşu sağlayan bütünlüğü merkeze aldığımızda, Tanpınar'ın asıl kaygısının bu olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. *Hüsn ü Aşk*[3]'ın açtığı bir *yolda olma hâli* vardır romanda; Mümtaz'ın Nuran'la bölüşmesi ve bütünleşmesi de o yolda oluşan işaretidir. Kaplan'ın yorumu şu noktada kabul edilebilir: Cumhuriyet'in bir aydını olarak Mümtaz, eşikte kaldığı için "belli bir dünya görüşüne, bir hayat nizamına kavuşamamış"tır; ama roman, hiç de bunu söylemez. Mümtaz'ı "belli bir hayat nizamına, dünya görüşüne kavuşturacak" olan Nuran'ın ta kendisidir. Nitekim bunu Mümtaz, roman içinde ısrarla vurgular.

Romanın kaygısı *aşkta oluş hâli*dir ve bireyi bu hâl içinde görmektir. Bu kaygı, Tanpınar'ın bazı hikâyelerinde ve *Huzur*'dan önceki *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanlarında da görülür; ama, *Huzur*'da dikkat çekilecek kaynak, bu romanın *aşkta oluş*taki bilince yöneldiğini açıkça gösterir. Bu kaynak Şeyh Galib'tir. Galib Dede, *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevîsi ile *Huzur*'un kaygısını be-

---

2 *Aydaki Kadın*, Adam Yay., 1. Basım, İstanbul, 1987.

3 *Hüsn ü Aşk*, (hazl. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), Dergâh Yay., 2. Baskı, İstanbul, 1992.

lirler, romanın açılmasını ve kendi içine dürülmesini sağlar. Roman kahramanı Mümtaz, Nuran'la İstanbul gezmelerinin birinde, insan hayatının "bazan bir sanat eseri kadar güzel ol(abileceğini)" belirttikten sonra model olarak Şeyh Galib'i anar. Ona göre Şeyh Galib, "başlıbaşına bir terbiyeden geçmiş(tir). Bu terbiye onda birçok şeyleri, muzır şeyleri, başında öldürmüş(tür)" (s. 150) *Huzur*'un kahramanlarından İhsan'ın deyimiyle "insan ömrünün altın saati", Mümtaz'da Şeyh Galib aracılığıyla yaşanır.

Mümtaz, Şeyh Galib odağında bir dönem romanı yazmaktadır. Bu bilgi, romanda bir leit-motif olarak yer yer hatırlatılır. Roman kahramanı yazarın (Mümtaz) bir roman üzerinde çalışması, Tanpınar'ın *Aydaki Kadın*'ında da görülen bir kurgu özelliğidir. Bu romanın yazar kahramanı Selim de *İflas* adlı bir roman üzerinde çalışır. Yarım olarak yayımlanan bu eserin sonundaki plândan *Aydaki Kadın*'da anlatılanların yazar (Selim) tarafından kurgulandığı anlaşılır. Bir türlü tamamlanmayan ve yazarın bir türlü yoğunlaşamadığı belirtilen eser, aslında okunan romanda yazılmıştır.* *Huzur* için de aynı şey geçerlidir: Mümtaz'ın Şeyh Galib üzerine yazmakta olduğu roman, *Huzur*'un iç zamanında tamamlanmaz; ama *Huzur* bittiğinde ortadaki eserin Şeyh Galib için çalışılan roman olduğu anlaşılır.

Huzur'un kahramanlarına, olaylarına ve sonuna baktığımız zaman *Hüsn ü Aşk*'taki oluş sürecinin zihinsel bir kaza ile aynen yaşandığını görürüz. *Hüsn ü Aşk*'ta, Hüsn ve Aşk birbirlerini severler, kavuşma istekleri Aşk'ın tehlikeli bir maceraya atılmasını gerektirir. Aşk, bütün tehlikeleri göze alarak Hüsn'e ulaşmak ister, sonunda ulaştığı şey, Hüsn'ün cismi değil, kendi içinde yaşayan güzelliktir. Aslında bu, bir yerde eşyayı aşmadır. İnsanların da birbirlerinin eşyası olduğu düşüncesi *Huzur*'da da vurgulanmıştır.**

Hüsn ü Aşk, elbette tasavvufî bir eserdir ve göndermeleri, alegorik*** yapısı tasavvufun içindendir. Ayrıca anlatım özelliği yönünden geleneğe yaslanan bir yanı vardır. *Huzur*'da da Mümtaz'la Nuran aynı durumdadır. Birbirlerini severler, herkes onları "nişanlı" olarak görür (Hüsn ile Aşk'ın da nişanlı oldukları ha-

---

* Aynı durumun Peyami Safa'nın *Yalnızız* adlı romanında da görüldüğü hatırlanabilir.

** Jean Paul Sartre insanların birbirleri için eşya olmaktan kurtulup "özneler-arası" bir evrenin kurulmasını kendini tanıma süreci olarak belirler: "İşte bu evren içindedir ki insan kendisinin ve başkalarının ne olduğunu anlar." (*Varoluşçuluk (Existentialisme)*, çev. Asım Bezirci, Say Yay., 9. Basım, İstanbul, 1989, s. 85) *Huzur*'da, Sartre'ın varoluşçuluğuna benzer varlık tartışmalarının bulunduğunu hatırlatmak için, onun bu sözlerine dikkat çektim.

*** Alegoriyi Octavio Paz'ın tanımladığı biçimde kullanıyorum: "Alegori sunduğu şeyi gizler bizden. Cisimsel bir biçim yüklense de, bu bir var oluş değildir; gözle ve birden değil, azar azar, zihinle yakalanabilir. Bir alegoriyi görmek onu yorumlamaktır. Dünyadaki biçimleri seyrederiz, alegorileri çözeriz." (*Öteki Ses/Şiir ve Yüzyılın Sonu*, çev. Hüseyin Demirhan, Suteni Yay., Ankara, 1995, s. 16.)

tırlanmalı), kavuşmak istediklerinde toplumsal olanla yüz yüze gelirler ve ayrılırlar. İki eser arasında birebir benzerlik kurmak tabiî ki imkânsızdır. Örneğin hemen, Nuran'ın boşanmış dul bir kadın olduğu söylenebilir. Benim dikkat çekmek istediğim asıl nokta, Aşk'ın kavuşma sürecinde kendini tanıması ile Mümtaz'ın aynı süreci yaşamasıdır. Her ne kadar Mümtaz Nuran'la birlikte bir yıl yaşasa da bu tam bir kavuşma değildir; her an ayrılık tehdidi altındadırlar. Gerçek kavuşma bir evlilikle mümkün görünmektedir. Ama evlilik Nuran tarafından ertelenir hep. Aslında ertelemeyi yapan Nuran değil, onun çevresinde yoğunlaşan toplumsal algılayıştır.

Nuran, Mümtaz'ın kendisini tanımasına vesile olacak Şeyh Galib kitabını yazması için onu sürekli "sıkıştırır". Çünkü, "Üçüncü Selim devrinin bu *iç romanı* kendisine ait birşey olacaktı(r)..Mümtaz Hatice Sultan ile Beyhan Sultanın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti(r). Şimdi genç kadın müsveddelerdeki tasvirleri okurken âdeta terzisinden model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz" olmaktadır (s. 204, abç.). Nuran, bir taraftan Mümtaz'ın aşkta oluşunu hazırlarken, diğer taraftan kendisi de bu oluş içinde şekillenmektedir. Ayrıca Şeyh Galib kitabı da bir *iç roman* olarak *Huzur*'da tamamlanır.

Bu arada, *Hüsn ü Aşk* şairinin özel hayatına ilişkin bir bilgiyi de hatırlamak gerekir. Bu bilgi, Nuran ile Mümtaz'ın tam beraber olamayışlarını aydınlatacak bir ipucu vermektedir. "Mevlevîler arasındaki rivayetlere göre Galib Dede, Beyhan Sultan'ın huzuruna da çıkar ve Sultan tarafından "Pamuk Şeyhim" diye iltifatlara mazhar olurmuş. (...) Yine Mevlevî rivayetleri, Şeyh Galib'in, Beyhan Sultan'ı ümitsiz bir aşkla sevdiğini bildirmede."[4] Şeyh Galib'in özel hayatına ilişkin bu bilgileri aktaran Abdülbâki Gölpınarlı, şairin şiirlerini tanık göstererek, onun "meyus ve vuslat ümidinden çok uzak bir aşkı" yaşadığını savunmuş ve "Bu bakımdan bu rivayetin doğru olduğu kanaatindeyiz" demiştir. Şeyh Galib'in bu "meyus ve vuslat ümidinden çok uzak" aşkı Beyhan Sultan'da karşılık bulmuş mudur bilmiyoruz; ama, *Huzur*'da Nuran da Mümtaz kadar vuslat ümidinden uzak bir aşk içinde meyustur.

Tanpınar'ın roman kahramanlarının tesadüfle değişen hayatları, *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran için doğrulanır. Evlenme belgelerinin hazırlanıp gerekli yere ulaştırıldığı zamanda bile Mümtaz, Nuran'ın "(...) hakikaten evlenebileceğimize inanıyor musun?" sorusunu, "-Doğrusunu istiyor musun? Hayır." (s. 395) diye cevaplar. Vuslat ümidinin imkânsızlığını Şeyh Galib hakkında yazacağı kitapta gören Mümtaz, Nuran'la evine döndüklerinde Suat'ın tavana asılı cesediyle karşılaşır. Bu, tesadüf mü, yoksa kader mi belli değildir; ama Tanpınar "tesadüf" olarak yorumlar bunu.

---

4 *Şeyh Galib-Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, Varlık Yay., İstanbul, 1953, s. 9-10.

Şeyh Galib'le Beyhan Sultan arasındaki vuslat ümidinden çok uzak olan aşkı, bu kez Nuran'la Mümtaz yaşarlar. Yukarıda kendisini Beyhan Sultan'la özdeşleştiren Nuran'ı Mümtaz aşağıdaki düşünceleriyle doğrular:

"Mümtaz böyle bir âyin esnasında Yenikapı Mevlevîhanesinin sultan hanımlara ayrılmış bir tarafında kafesler arasında Beyhan Sultan'ın *tıpkı Nuran gibi* ve beş asırlık bir kudretin ikrarını sadece omuzlarında taşıyarak Şeyh Galib'i *süzmüş olması* ihtimalini düşündü." (s. 326, abç.)

Bu sözlerle Tanpınar, Beyhan Sultan'ın da vuslat ümidi bulunmayan bir aşk yüzünden Şeyh Galib kadar meyus olduğunu belirtmektedir. Nasıl Beyhan Sultan aşkı ile "beş asırlık bir kudret"in arasında sıkışmışsa Nuran da aşkı ile çocuğunun, bir intiharın, ailesinin ve en kuşatıcı olarak da toplumun arasında sıkışmıştır. Sonuçta Beyhan Sultan da, Nuran da kaderin ve toplumun kendilerine belirlediği rollerden kurtulamamıştır. Bununla birlikte yukarıdaki cümlede altını çizdiğim "süzmüş olmak" sözüne dikkat etmek gerekir: Şeyh Galib Beyhan Sultan'ın, Mümtaz da Nuran'ın aşkında süzülmüştür. Bu süzülme halini ben, yazının başından beri *aşkta oluş* diye belirledim. Şeyh Galib, aşkta oluşu *Hüsn ü Aşk*'ta gösterir; Mümtaz ise Şeyh Galib hakkında yazmakta olduğu bir kitap aracılığıyla Nuran'da yaşar. Burada, *Huzur*'un Tanpınar'ın özel hayatından izler taşıdığı iddialarını da hatırlamak gerektiğini düşünüyorum. Tanpınar'ın öğrencisi Mehmet Kaplan, *Huzur*'un Nuran'ını Tanpınar'ın yanında gördüğünü ve onu büyük bir aşkla sevdiğini söylemiştir. Vuslat ümidi imkânsız bir aşk içinde Tanpınar da o kadında süzülmüş ve *Huzur*'da bu süzülmeyi anlatmıştır diyebiliriz.

Roman ilerledikçe Mümtaz'ın kitabının gelişimi de verilir. 223. sayfada romanın plânını ve yazdığı bölümleri değerlendiren Mümtaz, yazdıklarından hoşnut olmadığını, bunların kendini tatmin etmediğini söyler. "Belki hayatı zemin gibi alması, onu birkaç kişinin etrafında toplaması yeter. Şeyh Galib bu zemin ve bu gruplar üzerinde birkaç ruh hâleti ile, ömrünün birkaç safhası ile görünse kâfi..." dedikten sonra önemli bir ekleme yapar Mümtaz: "Şu şartla ki...// -Hangi şartla Mümtaz?// Bizi izah etsin, bizi ve etrafımızı..." (abç) Mümtaz'ın belirlediği bu şart, *Huzur*'da gerçekleştirilmiş ve Tanpınar, Mümtaz ile Nuran'ı ve onların etrafını izah eden bir Şeyh Galib romanı yazmıştır. Fakat bu romanda düşünsel zemin olarak doğrudan Şeyh Galib dönemi değil, Şeyh Galib'in hayatı ve *Hüsn ü Aşk* kullanılmıştır. Nitekim, Mümtaz'ın romanının konusunu açıklarken söyledikleri bu bakımdan anlamlıdır. Romandaki "esas fikir" hakkında karar veremeyen Mümtaz'a yine bir konuşmada Nuran yol gösterir:

"- Esas fikir diyorsun o ne?

Mümtaz hiçbir cevap vermedi; hakikaten esas düşünce ne idi?

- Aşk... dedi. Hayatın içimizde gülümseyen yüzü." (s. 224)

Mümtaz'ın yazmakta olduğu romanın esas düşüncesi aşk olarak belirlendikten sonra o aşkın insanı yapan bir oluş süreci olduğu ve bu sürecin sonucunda insanın kendisini keşfettiği yukarıdaki cümlede açıkça söylenmiştir. *Huzur*'un düşünsel zemini Hüsn ü Aşk tarafından belirlenirken romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinin fonu da ney nağmeleriyle duyurulmuştur. Ayrıca Nuran'ın ailesinde bir Mevlevîlik bağının varlığı ve Mahur Beste'nin amansız takibi de bu ney nağmeleri ile ilgilidir.

Tanpınar'ın romanlarındaki ana kahramanların hepsi kırılmış insanlardır. Kırılmış yanlarını birbirlerinde onarmak istedikçe daha da kırılırlar, dağılırlar. Mümtaz'la Nuran'ın birleşme çabaları bunu açıkça gösterir; ama, romanın sonunda Mümtaz'ın sanki bir bütünleşme hâli yaşadığı hissettirilmiştir. Bu da yine Mümtaz'ın yazmakta olduğu kitapla ilgilidir bana kalırsa. Mümtaz, *Huzur*'un iç olaylarında parçalanır, dağılır; ama romanın sonunda kendisinden hiç sözedilmese de yazılan kitap ortaya çıkar. Buraya gelmeden bu kitabın *Huzur*'da göründüğü diğer yerleri de işaret etmek gerekir.

Mümtaz, genellikle Nuran'la birlikteyken ve mutluyken veya ondan uzaklaştığında ve kavuşma ümidi ve imkânı kalmadığında kitabını hatırlar. Bu kitabı yazdıran Nuran'dır sanki. Beş günlüğüne gittikleri Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde "Mümtaz, Nuran'la beraber olmanın verdiği âsap sükûneti içinde tekrar Şeyh Galib'le meşgul olmaya başla(r). Kitabın plânını tamamiyle tanzim ed(er). Eskiden yazdıklarının hepsini atacak, yeni baştan işe girişecekti(r). // Geldiklerinin üçüncü günü Nuran'a: // - Kitabı artık vâzıh olarak görüyorum!" (s. 392) der.

Aslında 392. sayfaya kadar yazılmıştır kitap; ama yazılanlar Nuran'la Mümtaz'ın geleceğine dair ümitvar düşünceler içermemektedir. Ancak Emirgân'daki eve geldiklerinde geleceğe ilişkin plânlar kesin olarak yapılabilmiştir. Dolayısıyla Mümtaz'ın yaptığı plân sürekli söylenen Şeyh Galib kitabına değil, yaşanmış olanların yeniden düzenlenmesine ilişkindir ve Mümtaz'ın "kitabı vâzıh olarak gör"mesi de Nuran'la geleceği görmedeki açıklıktır. Mümtaz, "yazdıklarının hepsini atacak" ve "yeni baştan işe girişecekti(r)" ama yazılanların hepsi atılmaz, yeni girişimler de yazılmış olanlara eklenerek devam eder. İlerleyen sayfalarda Nuran'dan ayrılan Mümtaz, İhsan'ın "- Sen Şeyh Galib'i ne yaptın?" sorusunu, "Galiba yazamayacağım..." (s. 401) diye cevaplar. Bununla birlikte Şeyh Galib, *Huzur* olarak yazılmaktadır.

Roman, Nuran etrafında gelişir. Roman içinde yazılması tasarlanan eser de ilhamını Nuran'dan alır. Nitekim Nuran gittikten sonra Mümtaz, "zihnî hayatı(nı) durmuş gibi" hisseder. "Sanki genç kadın bu mazi rüyasının bütün canlı ve güzel taraflarını beraberinde götürmüş, yerinde tıpkı Mümtaz'ın hayatı gibi bir kül yığını kalmıştı(r). O kadar dikkatle hazırladığı, beraberinde yaşadığı kahra-

manlar, bir daha dirilmeleri imkân olmayan gölgeler, sıska ve cansız kuklalar" (s. 401) hâline gelmiştir. İhsan, Mümtaz'ın Şeyh Galib üzerinde çalışılan kitap olduğunu da îmâ eder: "Onları kendi duygularının aydınlığında görüyordun. Kendi hayatında *vehmettiğin şeyleri* onlara taşıyordun! Kendileri için değil, kendi hayatında ve kendin için seviyordun." (s. 401, abç.) İhsan'ın bu sözlerle göremediği şey, Mümtaz'ın yazdığı eseri yaşamasıdır. İhsan, bunu vehim olarak değerlendirir; ama Mümtaz, vehimleriyle olan/yapılan biridir.

Huzur'un sonlarında Mümtaz'ın Suat'la karşılaşması da bir vehimdir. Hemen belirtmeli, bu vehim, oluşun son aşamasıdır. Suat, *Hüsn ü Aşk*'taki "Hayret"tir sanki: Nuran'la Mümtaz'ı ayıran güçtür. Çocukluğundan beri Mümtaz'ın karşısındadır: "Suat'ı yakından tanıyordu. O ta çocukluğundan beri karşısına çıkmıştı. Mümtaz'a bir türlü tahammül edemeyişini bütün ev halkı bilirlerdi. (...) Mümtaz da Suat'ı severdi. Sever de ondan korkardı." (s. 266) böylesine korkan Mümtaz, öldüğünü bildiği hâlde onu karşısında görünce korkudan çok hayret duygusunu yaşar ve bunu bir "keşif" imkânı olarak değerlendirir.

Gerçekten de bir keşif imkânıdır bu ve Mümtaz, *aşkta oluşu* bu imkânla tamamlar. Tam bu anda, "Huzuru Nuran'da değil, içimde aramalıyım. Bu da ancak feragatle olur." (s. 427, abç.) der. Feragat edilen şey, Nuran'ı cismiyle kazanma davasıdır. Bu da bir yerde benlik davasına dönüşmüş ve kişiyi kendini tanımaktan uzaklaştırmıştır. Nuran'ın gidişini kesinleştiren olayın Suat'ın intiharı olduğu düşünülürse onu içinde bulduranın da aynı olay olduğu sonucuna ulaşılır. Bu sonuç için ölmüş olan Suat da Mümtaz'a yardım eder.**** Bu arada Şeyh Galib'in, "Hoşça bak zâtına kim zübbe-i âlemsin sen/ Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen" beytinin romana girdiği yer de önemlidir: Mümtaz, Nuran'dan feragat edip onu içinde arama kararı verdikten sonra bu beyit, bir Bektâşî'nin ağzından söyletilir. Bu beyti Mümtaz, "ilk yol gösterici işaret" olarak yorumlar:

"Bu gerçek bütün gece, daha evvelki geceler, içinde dolaştıkları, ağzından bir türlü çıkamadıkları karışık ve karanlık bir dehlizin içinde ilk yol gösterici işaretti." (s. 446)

Mümtaz'ın Şeyh Galib'in beytinden aldığı işaret, onun dünyayı görüşünü değiştirir. Böylece bir taraftan yazmaya çalıştığı Şeyh Galib kitabı ilerlemekte, diğer taraftan da aşkta oluşu tamamlanmaktadır. Üzerinde çalışılan eserin ro-

---

**** İntihar ederek yol gösteren ölmüş arkadaş figürü, başka romancılarımız tarafından da kullanılmıştır. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında (1973), Turgut Özben'in yolunu açan, onu arayışa yönelten Selim Işık da intihar etmiştir. *Huzur*'da, Mümtaz'ın ölen arkadaşı Suat'la karşılaşmasına benzer bir durum, Nihal Atsız'ın *Ruh Adam* (1972) adlı romanında da görülür. Nihal Atsız'ın bu romanında, Selim Pusat'a yol gösteren ve onu evinden, eşinden ayıran da ölmüş olan yakın arkadaşı Şeref'tir.

manda yazılarak sürdürülmesi, bir iç hikâye olarak Suat'ı intihara götüren süreçte de gözlenir. Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde toplanılan bir gecede Suat, Mümtaz'a yazması için bir konu vermek istediğini belirtip kendi sonunu anlatırken Mümtaz bu konuda ürker ve "- İyi ama, niçin benim yazmamı istiyorsun da kendin yazmıyorsun?" (s. 352) diye sorar. Bu sorunun açtığı diyalog ilginç bir noktayı işaret etmektedir. Suat da Nuran'ı ister, ama onunkisi bedeniyle, göründüğü kadarıyla Nuran'dır. Daha çok Nuran'da yaşamaktır onun istediği. Bu yüzden Mümtaz'ın sorusunu şöyle cevaplar: "Gayet basit sen hikâyecisin. Yazmaktan hoşlanıyorsun. Rollerimiz ayrı. Ben sadece yaşıyorum!" Mümtaz, Suat'ın cevabındaki "yaşamak"ı yakalar sadece: "Ben yaşamıyor muyum? Bu suali Mümtaz en yumuşak sesiyle, yoksa öldüm mü der gibi sormuştu."(s. 352, abç.)

Altını çizdiğim söz ile Suat'a bir yol göstermiştir Mümtaz bana kalırsa. Çünkü istediği Nuran'da yaşamak değil, Nuran'ı kendisinde yaşatmak, kendisini Nuran'dan seyretmektir. Bu diyalog Mümtaz'ın, Suat'ın verdiği konuyu yazma niyeti taşımadığı şeklinde yorumlanabilecek bir noktada biter. Ama Mümtaz, yaşadıklarıyla onun verdiği konuyu da yazmış olur. Yaşamak ve yazmak bu noktada birleşir. Suat'ın ölümüyle Nuran'ı kaybeden Mümtaz, "Suat'ın da artık kendisini bırakmayacağını, onun da *realiteleri* arasına girdiğini anla(r)." (s. 406, abç.) Suat, onun realitelerini, Berna Moran'ın deyimiyle "öteki ben"***** olarak değiştirir. Hattâ buna, Berna Moran'ın aksini iddia ederek söylemek gerekirse "öteki ben"in ölümü de diyebiliriz. Çünkü Suat'ın ölümüyle Mümtaz, kendini farkeder, bulur, bir görüş değişimi yaşar:

"Mümtaz bütün bunları ve göğün gittikçe değişen rengini görüyordu. Fakat bu görüşte de bir değişiklik vardı. Bu, duygularımızın her gün, her an eşya ile yaptığı temaslara benziyordu. Daha ziyade eşyayı kendisinde bulmak, her şeyi kendi içinde kendisinden bir parça gibi seyretmekti." (s. 461)

Bu, tam anlamıyla kişinin "zâtına hoşça bakması"dır; ayrıca kişi için bir başkasının eşyalıktan arındırılarak bir anlama dönüştürülmesidir de. Bu arada Mümtaz tarafından Şeyh Galib hakkında yazılan eserin hiç sözünün edilmemesi de anlamlıdır. Çünkü eser, yazılmaya devam etmektedir.

Yukarıdaki işareti aldıktan sonra Suat'la son kez karşılaşan Mümtaz, artık Nuran'la yaşama isteğinden kurtulmuştur. Dünyayı, hayatı kendi içinde arama çabası, Nuran'ı da kapsamaktadır elbette. Kendine kendisini gösteren Nuran'ı bulacaktır, daha doğrusu bulmuştur. Nitekim Suat'la son karşılaşmasında bir keşfin tamamlandığını belirtir ve benliğinden kurtulduğunu da *Hüsn ü Aşk*'ın

***** "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*'in içinde, İletişim Yay., İstanbul, 1983. s. 247.

alegorik dünyasını andırırcasına bir vehimde gösterir. Mümtaz'ın "benliği" Suat'ın avucunun içindedir. O benlik, Mümtaz'ın Nuran'ı beden, cisim, bir bakıma eşya olarak kavradığı/duyduğu/gördüğü benliktir. Tanpınar, Mümtaz'ın benliğini Suat'la yaşatmış, Suat yaşadığı sürece de Mümtaz'la Nuran birarada kalmıştır. Suat'ın ölümü, benliğin ölümüdür. Bu bir yerde *Hüsn ü Aşk*'ın erkek kahramanı Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için yaşadığı onca tehlikeden sonra kendisiyle karşılaşması gibidir. Yazının başından beri iddia ettiğim gibi, bu da, *aşkta oluşun* ta kendisidir.

Şeyh Galib hakkında hazırladığı kitabı *Huzur*'un iç evreninde Mümtaz tamamlayamamıştır, ama yaşadıkları bu kitabın tamamlandığının işaretidir. Suat, "- Bir zihinde yaşayanlar daima güzeldirler." (s. 468) der. Mümtaz da Nuran'ın güzelliğinin zihnî olduğunu, güzelliğin kendisinde bulunduğunu farketmiştir. Ama bu keşif, insan ömrünün o altın anında zihinsel bir kaza sonucu gerçekleşmiştir. Mümtaz'ın güzelliği (Nuran'ı) kendisinde bulduğu an, Suat'tan bir tokat yemesi boşuna değildir. Bu, benliğin zihne attığı son tokattır tabii ki. Roman boyunca dışarıyı aydınlatan ışık, sonuçta bir kaza ile Mümtaz'ın içinde doğmuştur. Mümtaz'ın Nuran'ı kaybettikten sonra içine düştüğü ümitsizlikle topluma, çevreye olan nefreti yok olmuştur sanki. Her ne kadar eve kanlar içinde dönse de, savaşın başlama haberini, "- Harp başlamış..." diye soğukkanlı bir biçimde değerlendirmesi bu iç aydınlanmasıyla ilişkilidir bana kalırsa. Çünkü Mümtaz'ın harbi bitmiştir. Eve kanlar içinde dönmesi de bunu göstermez mi? "Büyük bir kazaya uğramıştır"; harp de aslında büyük bir kazadır; ama insanlık için. Mümtaz, bu büyük kazanın tümel insanlık için de, tikel insan için de aynı sonucu vereceğini, romanda tartışmıştır zaten. Kendi büyük kazasını, Macide'nin sorusu üzerine şu cümlelerle açıklar/anlatır Mümtaz:

"- Sorma, dedi. Şimdi büyük bir kaza geçirdim. Dudaklarında hep o garip, insanda bir ömrün üzerine vurulmuş kilit hissini bırakan tebessüm vardı." (s. 471)

Üzerine "kilit vurulan" o ömür kimindir acaba? Şeyh Galib'le Beyhan Sultan'ın mı, Mümtaz'la Nuran'ın mı? Yoksa *Hüsn ü Aşk*'la Şeyh Galib'in mi, *Huzur*'la Tanpınar'ın mı?

(*Hece*, sayı 26-27, Şubat-Mart 1999, s. 95-103).

DOST AHMET HAMDİ TANPINAR

Canan Yücel Eronat

"Her şey unutuluyor, insan çehresinin ıstırabı ve bir de güzellik unutulmuyor.

...

Son olarak güzeli daima sevdiğimi, onun insan kaderinin tek iyi tarafı olduğunu söyleyeyim."[1]

Ahmet Hamdi Tanpınar ne doğru söylüyor.

Dünyanın güzelliklerini güzel sözlerine bezedi; bize bırakıp gitti.

Güzeli sezinleme, kutsama Hamdi Bey'de meleke olmuş, yaşam biçimine dönüşmüş. Estetik, Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki hocalığının konusuydu.

Oluşum, gelişim yılları bu hünerinin kişiliğine koşut temellendiğini kanıtlıyor.

Babası kadı. Görev gereği Anadolu'yu dolaşırlar. Her gittikleri yörenin bir güzelliği onun çocuk benliğine yerleşir. Üç yaşında Ergani'deler. Lapa lapa yağan karı camdan seyrederken duyduğu "lezzetli hayranlık"ta kendisine rastlar.

1908-1910 yılları Sinop'ta denizi tanır. Dalgaların dilini duyumsamaya başlar. Siirt'in sıcak gecelerinde damda yatarken gökyüzüyle, yıldızlarla büyülenir. 1914-1916 yıllarında Kerkük'te de, uçsuz bucaksız doğanın sonsuzluğuna kapılıp giderken yalnızlığı zenginleştirmenin künhüne varır. Antalya'da sakinleşip coşan deniz, kaya kovuklarını oyup çekilen dalgalar onu bilmediği dünyalara, rüyalara taşır.

1916 yılı Martından Ekimine kadar geçen zaman dilimi bir başka önem taşır. Bu dönemde şahsiyeti uyanır. Musul'da anacığı tifüse yakalanır, ölür; insanın

---

[1] *Varlık*, 1 Aralık 1951, sayı 377 s. 57 Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Nabi'ye.

yazgısıyla karşılaşır. İlk şiir; "Musul Akşamları" (1920) Celal Sahir'in çıkardığı altıncı kitapta yayımlanır.[2]

Ahmet Hamdi yaşadığı çevrelerde bakmayı, görmeyi, düşünmeyi, meşkeder. Hayatı öğrenir. Bütün gözlemlerinin birikimi, dondurulmuş görüntülerin istifi hiç değildi. Çağların, mevsimlerin, genlerin akışı içinde her an başkalaşan, ışığın, sesin, rengin şekillendirdiği, hep yenilenen bir evren, bir gönül cümbüşüydü.

Tanpınar *Beş Şehir*'in önsözünde, "Sevdiğimiz şeyler bizimle beraber değişirler ve değiştikleri için de hayatımızın bir zenginliği olarak bizimle beraber yaşarlar" ve "Her düşünen insan gibi ben de hayatımızın değişmesi için sabırsızım" diyor.

"Hayatım gecikmelerle dolu" diyerek ömrünün tereddütlerini dile getirse de bu saptırmasında bir ince, bir gizli sitem sezilmiyor mu? Şiirleri ölümünden (24.1.1962) bir yıl önce yayımlandı. Yeditepe Şiir Armağanını alışı, Seçici Kurulu'nun 26 Ocak 1962 Cumartasi günkü toplantısında kararlaştırıldı.[3] Kendisi duyamadı.

* * *

Ben onun Dârülfünun'dan arkadaşı bir sevgili dostunun kızıyım. Hamdi Bey'i ilk gördüğüm günü hiç unutmadım. Münevver Hala'nın Fenerbahçe'deki evinde 1939 yazını geçiriyorduk. Bahçede oynuyordum. Beyaz elbiseli, hasır şapkalı; bir elinde gazetelere dürülü kitaplar, bir eli cebinde, omuzları kalkık bir bey merdivenlerden indi, gitti. Arkasından baktım, kimseye benzemiyordu, sordum. "Tanpınar" dediklerinde kim olduğunu hemen anladım.

Yıllar sonra kendisine anlattığımda "Ceketim ne kadar beyazdı?" diye sormuştu.

Hamdi Bey giderek bizim can dostumuz oldu. Yavrularıma tutkundu. Hele iki yaşındaki Ahu kızım onun vurulduğu son güzelliklerden biriydi.

"Rakıma karışmaz, cıgaramdan rahatsız olmaz, ben böyle melekler gibi sevgiliyi nerelerde bulabilirim" diyordu.

Bir gün Ahu'ya sarı tulum getirmiş. Eskittiği (çocukların deyimiyle) bacaklı palto da sarıydı; gittim kırmızısıyla değiştim, giydirip el öpmeye Hamdi Bey'e götürdüm. Kırmızı tulumu görünce bozuldu. "Ben onun billur tenine, kınalı saçlarına sarı yakıştırmıştım" diye sitem etti.

2 *Cumhuriyet*, 24.1.1976, s. 5 Sanat-Edebiyat eki, Atilla Özkırımlı.

3 *Yeditepe*, s. 56, 1-15 Şubat 1962.

Son yıllarda Gümüşsuyu'ndan Boğaz'a inen dik yokuşlardan birinde, Beytülmalci Sokak, Gümüşay Apt.'nda oturuyordu. İlk gittiğimde şaşkına döndüm. Kitaplar, kitaplar, plaklar. Orta yerde iki yana açık masa, yazdığı kağıtlarla tepeleme dolu, cezvesi, fincanı, kültabağı... Aradığını nasıl buluyor, işin içinden nasıl çıkıyor acaba?

Her zaman olduğu gibi neler okuduğumu sorguladı. Mitolojiyi göz ardı etmemeliydim. Mitolojinin insan zekâsının en yaman icatlarından biri olduğunu söylüyordu. "Gel sana deniz manzaramı göstereyim" dedi. Bele kadar sarkınca mendil kadar deniz, az gayretle de Jokonda gibi oturan Kız kulesi gözüküyordu. Hamdi Bey gönül gözüyle ufkumu genişletiyor olmalıydı.

Karşı evin bahçesindeki, dostu incir ağacını kesmelerini bir türlü bağışlayamamıştı.

Sevdiği ağaçlar, semtler, yapılar, resimler, müzik, onun insanlar kadar dostlarıydı. Vefalı Tanpınar, sırası, mevsimi geldi mi onların da hallerini hatırlarını sorardı.

Kimi ağaçları elinde büyüttüğü evladı gibi özlerdi. Surlardaki küçük Manavkadı Camisi'nin yıkık duvarlarından sargan erguvan bunlardan biri. Erguvanlar çiçeklenince mürüvvet görmeye giderdi.

Onu bir keresinde Kanlıca İskelesi'nin bitişiğindeki kahvede hasır sandalyeye yumulmuş, pembe yoğurt yiyip dalga sefası yaparken yakaladık.

Başka bir gün Emirgân'da Çınardibi Kahvesi'nde Yûşa Tepesi'ni ve batan güneşin Anadolu yakasının pencerelerini tutuşturuşunu seyrederken bulduk.

Tophane'de Orhan'la Osman'ın türbelerinin ilerisinde yüzyıllar boyunca birbirlerine yaklaşan iki çınarın gövdelerinin dolanışındaki baba-oğul muhabbetini, yahut Muradiye'de ak güvercin çiçekli manolyanın gökyüzüne uzanmış dallarının öte yandaki çınarın yapraklarıyla kucaklaşmak için nasıl yıllarca sabrettiğini Tanpınar'dan başka kiminle konuşabilirdim? O bunları bizden çok önce görüp saptamıştı.

"Her şey unutuluyor, insan çehresinin ıstırabı ve bir de güzellik unutulmuyor."

Buna bir de hayatımızı zenginleştiren dostlukları ekleyelim.

(*Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000,
Ahmet Hamdi Tanpınar özel bölümü, s. II-III).

TANPINAR ve ULYSSES

Ferit Edgü

1960 yılıydı. Tanpınar, Rockefeller bursuyla gelmişti Paris'e. Gelir gelmez de hemen "Montparnasse Türkleri"ni bulmak için Café Select'e uğramıştı. Resim sanatını, ressamları çok severdi. (Benim kuşağımdan önce, resim sanatı üzerine en çok yazan şair, yazar odur.) Select'in "müdavimleri" arasında yerli yabancı, ünlü ünsüz, sayısız ressam vardı: Bizimkilerden, Selim (Turan), Hakkı (Anlı), Mübin (Orhon), Remzi (Raşa), İhsan (Şurdum); arada bir uğrayan Leopold Lévy, Abidin, Bitran, Adnan (Çoker), Bayram (Küçük), Oktay (Anday).

Amerikalı Sam Francis motorlu bisikletiyle gelirdi; Katolik olduktun sonra, kendisine ad olarak Leonardo'yu seçme alçakgönüllülüğünü gösteren Fujita, küçük köpeğiyle; Beckett, sessizliğiyle, yontucu César, yalpasıyla. Giacometti, önümüzden geçer ama uğramazdı Select'e. Onun kahveleri, karşı kaldırımdaki Dôme ve Coupole'dü. Sartre da öyle. Ama Adamov oldukça sık gelirdi. Ionesco arada bir.

Tanpınar, şiirden çok resimle ilgili gibiydi. O sıralar, Select'in tek Türk yazarı ben olduğum için, (Hayır, Güner Sümer de vardı) arada bir benimle şiirden söz ettiği olurdu. Özellikle kendi şiirinden.

O sıralar, Hüsamettin Bozok, onun ilk ve son şiir kitabını basıma hazırlamaktaydı. Tanpınar, her gün (gecelerin dışında) korkulu düşler görüyordu. Tanrı göstermesin, bir dizede bir dizgi yanlışı olursa!

Kendisine, bunca yıl beklediğini, bir yıl daha bekleyebileceğini, kitabını Türkiye'ye döndüğünde yayımlayabileceğini söylediğimde, bu "buluşuma" çok sevinmişti.

Sonraları, niçin bilmem, şiirden, öyküden, romandan hiç konuşmaz olduk. Ola ki, aynı telden çalmadığımız için. Ama sergilerden, ender de olsa film ve oyunlardan söz ettiğimiz oluyordu.

Ama bir gün, zorunlu olarak, kendisiyle bir roman üzerine özel bir konuşma yapmam gerekti: Altı ay kadar önce kendisine ödünç verdiğim *Ulysses*'i geri istediğimde, Mübin (Orhon), kitabımı Ahmet Hamdi Bey'e verdiğini söylemişti. Ertesi günü, doğal olarak kitabımı Ahmet Hamdi Bey'den istedim. "Altı çizilmiş satırlardan ve derkenardaki notlardan kitabın size ait olduğunu anlamıştım" dedi. "Ama lütfen, onu benden almayın. Çünkü ben, her gece *Ulysses*'ten bir sayfa okumadan uyuyamam."

Doğrusu, o gün, Joyce ile Tanpınar'ın roman dünyası arasında bir ilişki kuramamıştım. Bugün de kuramıyorum. Söylemem gerekli mi, ben, öğrenci bütçem için hayli ağır gelen bir harcama yaparak (henüz cep kitabı olarak yayımlanmamıştı) kendime bir yeni *Ulysses* aldım. Ve derkenarına bugüne değin hiç not düşmedim, hiçbir satırının da altını çizmedim.

Benim ilk *Ulysses*'im, Ahmet Hamdi'nin ölümünden sonra kimin eline geçti bilmiyorum. Ama *Ulysses*'i, ondan birkaç sayfa okumadan uyuyamayan birine, ben değil, mıhsıçtı Joyce bile helal ederdi.

(*Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000,
Ahmet Hamdi Tanpınar özel bölümü, s. IV).

"KADIN DIRDIRI DİNLEMEMEK İÇİN BEKÂR KALDIM"

Mîna Urgan

15 yaşındaydım, okuldan kaçıp kaçıp can çekişen Ahmet Haşim'in ziyaretine, onun Bahariye'deki evine giderdim. Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilk kez Haşim'e giderken, vapurda karşılaştım. O da Haşim'i ziyarete gidiyormuş. Ahmet Hamdi son derece alçakgönüllü, iddiasız bir adamdı. Bir ara o sıralar tek parti olan Halk Partisi'nde milletvekili oldu. Ben, geçliğimin bütün küstahlığıyla saldırdım ona, "Utanmıyor musun, para için kendini partiye sattın" diye söylendim. O zamanlar bilmiyordum onun çok önemli bir yazar olacağını, o sadece gülümsüyordu bana, "Öfkelenme" diyordu. Ondan 14 yaş küçük, gencecik bir kız saldırıyordu ona.

Sonra Edebiyat Fakültesi'nde meslektaş olduk. Hamdi fevkalâde bir hocaydı ama metodik değildi, savruktu. Meselâ Fransız şiirinden bir alıntı yapması gerektiğinde, kitaptan bakmayı unutmuş olurdu, hademeler beni arardı, "Koşun Hamdi Bey sizi çağırıyor" derlerdi. Baudelaire'in bir dizesini, Mallarmé'nin bir şiirini sorardı bana. Benim de ezberim çok iyi olduğu için ona ezberden okurdum. Fransız Edebiyatı konusunda çok bilgiliydi.

O zamanlar çok güzel bir gelenek vardı Edebiyat Fakültesi'nde. Ecnebi filolojisi yapanlar Türkoloji bölümünden bir sertifika almak zorundaydı. Aynı şekilde Türkologlar da Fransız, Alman, İngiliz Filolojilerinden sertifika alırlardı. Bu çok güzel ve faydalı bir uygulamaydı. Bu düzenlemeden ötürü Ahmet Hamdi'yle mesleki bir yakınlığımız da vardı.

Fakültede yalnızca bayan okutmanlar ve doçentlerden oluşan bir bölüm vardı. Kendi aralarında yoğun bir kavga içindeydiler sürekli. Hamdi o bölüme başkan tayin edildi ve işi çok zor oldu. Bu hanımlardan iyice bezdiği bir gün alı al moru mor odama daldı ve "Mîna sakın ağzını açma" diye beni susturup otur-

du. Ona bir kahve söyledim. Bir süre sonra anlatmaya başladı, bütün derdini döktü ve "Ben kadın dırdırı dinlememek için bekâr kaldım" dedi. Mizah duygusu çok gelişmişti. Bacağını kırdığında ziyaretine gelen öğrencilerine, "Söyleyin bakalım hanginizin âhı tuttu?" diye sataşıyordu.

Bazı imtihanlara beraber giriyorduk onunla. Bir keresinde iki kız girdi sınava. Biri güzeldi, biri çirkin. Güzel olan soruları çirkinden daha iyi cevapladı. Ama Hamdi güzel olanı geçirmedi, çirkin olanı geçirdi. Ben dayanamayıp güzel kızı niye geçirmediğini sordum ona. "Çirkin olanı bir yıl daha görmeye dayanamam ama güzel olanı hem daha çok görürüm, hem o dersini daha da iyi öğrenir" dedi.

Hamdi aşk konusunda çok ketumdu. Onun dertli bir aşkı olduğunu düşünürdük hep. Onun hayal dünyasını çok meşgul ederdi bu gizemli aşklar. Evli hanımlarla platonik ilişkileri olduğunu sanıyordum.

O ansızın ölünce ilişkisi olduğunu tahmin ettiğim evli kadınlar kocalarının kollarında hoplaya zıplaya cenazeye geldiler.

Ahmet Hamdi'ye çok yakındım ama onun kitaplarını okumamıştım. Ben Tanpınar'ın ne büyük bir yazar olduğunu, o öldükten sonra anladım. Yalnızca *Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü* değil, öyküleri, denemeleri, *Beş Şehir* adlı kitabı da muhteşemdir bence.

(*Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000,
Ahmet Hamdi Tanpınar özel bölümü, s. VII-VIII).

AYDAKİ ADAM

Oğuz Demiralp

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamöyküsü hâlâ yazılmadı ya da yazıldıysa gün ışığına çıkmadı. Tanpınar'ı yere göğe sığdıramayan yazın, aydın ve bilim çevrelerinde bu işin hâlâ neden yapılmamış olduğunu bir okur olarak anlamakta güçlük çekiyorum. Bir okuryazar olarak ise kendimin Tanpınar'ın yaşamöyküsünü yazmaya girişmemiş olmasına kızıyorum. İyi bir yaşamöyküsünün eleştirinin kardeşi olduğu savı aklıma geldikçe bu kızgınlığım daha da artıyor.

Yaşamöykücülüğü çağdaş yazarımızın en önemli eksikliklerinden biri. Eğer Tanpınar gibi büyük yazarlarımıza gerçekten sahip çıkacak isek onların yaşamöykülerini de yazmalıyız. Özellikle Tanpınar için çok anlamlı olur bu. Hem yazar hem de insan olarak yalnız yaşamış bu büyük aydınımızın yalnızlığını ancak yaşamöyküsü gibi kapsamlı çalışmalarla paylaşmaya çalışabiliriz. Onu tanımak artık olanaksız. Ama hiç olmazsa onun hakkında daha geniş, daha derin bir fikir edinebilir.

Kimdir Tanpınar? Her şeyden önce yazdıklarının tümü. Aynı zamanda bitiremeden bıraktıklarının, yapmayı isteyip yapamadıklarının tümü. Altmış bir yaşında, yani oldukça erken ayrılmış bizden. Ölüm haberine gazeteler, dergiler ne kadar yer vermişti acaba? Bütün tarihi, coğrafyasıyla derin bir "ruh macerası" olarak kendi içinde yaşadığı bu toplum onun varlığıyla yokluğu arasındaki ayrımı ne denli duyumsadı? Ölmeden bir yıl önce, "Altmış yaşında kitaplarımın tab'ı için imkân arıyorum" dermiş. Ancak 1970'lerde başladık Tanpınar'ı gerçekten okumaya. O gün bugündür gittikçe artan ama hâlâ sınırlı sayıda yazınsever bu "muhteşem hayalet"i arıyorlar satırların arasında.

Başkalarının Tanpınar üzerine yazmış oldukları da bu arayış için çok önemli elbette. Tanpınar öldükten hemen sonra yazılmış bazı yazılar yer alıyor YKY'nin yayımladığı *Hasan-Âli Yücel'e Mektuplar*'ın son bölümünde. Hilmi Ziya Ülken, "Bu dermansız bedenin içinde bu son derece canlı ruh..." demiş. Tanpı-

nar'ın gövde bakımından pek göz doldurmadığını başkalarında da okumuştum. Kendisi de gizlemiyor bu durumdan duyduğu hoşnutsuzluğu. On sekiz yaşındayken "ürkek, sinirli, cılız bir çocuk" olduğunu söyler. "Ne olur birkaç parmak uzun olsa idim, ne olur kamburum olmasaydı..." türünde sözler de bu yönde yorumlanabilir. Ne ki, hiç de olağanaltı sayılmayacak gövdesinin Ahmet Hamdi'nin alınyazısını belirleyen asıl etken olduğunu sanmıyorum. İlgi duyduğu bir kıza yakınlaşan kişi hakkında söyledikleri bu bakımdan ilginçtir: "...Herif o kadar çelimsiz ki, önünde durduğumuz tütüncü dükkânının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazı olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim..."

Onun ayırıcı özelliği, bana kalırsa, salt koşulların değil büyük ölçüde kendi kendine yoğurduğu ruh ve kafa yapısı olmuş. Ahmet Hamdi "inzivayı sevdiğini" söylüyor, "yalnızlığı değil". Üstelik, ne denli arkadaş canlısı olduğu hem kendi yazdıklarından hem de onun hakkında yazılanlardan belli. Ahmet Hamdi, bende, ün ve erkten çok dostluğu, bilgiyi, güzelliği doya doya tadacağı dingin bir köşe aramış aydın izlenimi bırakmıştır hep. Gelgelelim, Narmanlı Yurdu'ndaki münzevi yaşamın pek bu anlama gelmediği anlaşılıyor.

Tanpınar'ın parasal sıkıntılarının, özdeksel koşullarından yakınmalarının da hiç bitmediği açık. 1936'da Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı bir mektupta "Yaşadığım hayat bir *fecondité*'yi hiçbir zaman temin edemez... Bu kadar hayat şartlarının esiri olmak, onların elinden kurtulamamak da bizzat kötü bir talih değil midir?" gibisinden sözler etmiş. Altmış yaşına geldiğinde de bu durumu pek değişmemiş. Onca yetenek ve gizilgücüne karşın parasız ve yalnız bir aydın! Yaş ilerledikçe koşulları daha da ağırlaşır bu durumda olanın. Ancak böyle bir görüntünün karşısında alınacak tutuma özen göstermek gerekir. Hasan-Âli Yücel'e yazdığı bir mektupta, en yakın arkadaşlarından Adalet Cimcoz'un tutumundan yakınır Tanpınar: "Adalet'in yazısı güzel değildi. Şairden, şairin hastalığından böyle bahsedilmez. Kadıncağız yarım sütunu doldurma gayretiyle neredeyse beni cami kapısına bırakılmış piç yapacaktı. Hele o 'Hamdicikler'... Ne yapalım, böyle olduk." Çok önemli bir ileti (mesaj) var bu sözlerde. Tanpınar'ı değeri bilinmemiş, harcanmış bir aydın imgesi olarak değil, kültürümüzün sürekli olarak yararlanabileceğimiz bir gömüsü olarak görmeliyiz. Bir imge olarak medya ve kültür endüstrisinin tüketimine değil, bir kaynak olarak kültürel/sanatsal üretime kazandırmalıyız.

Tanpınar'ın büyük bir gecikmeyle ancak 1970'lerde gündeme gelmesi rastlantı değildi elbette. Altmışların sonunda, yetmişlerin başında bir yanda ATÜT'çülük, öbür yanda Kemal Tahir, Türk solu Osmanlı'ya yeni bir gözle bakmaya yönelmişti. Osmanlı'yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyet'in karşıtı gören kalıplaşmış bakış, daha doğrusu önyargılar Türk solunda özellikle o yıllarda sarsılmaya başladı. Osmanlı'yı yeniden kazanmak gerektiği o yıllarda anlaşılmaya başlamıştı. İşte o zaman Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yapıtlarına da ye-

ni bir gözle bakıldı. Görüldü ki, okunması uzun süredir "milliyetçi/muhafazakâr" kesime bırakılmış Tanpınar aslında modern bir kültür adamıdır. Eskinin değil yeninin, giderek geleceğin adamıdır.

Doğal olarak akla gelen soru: Tanpınar'ın siyasal duruşu, konumu neydi? Bu sorunun açık yanıtı yok. Kırklı yıllarda milletvekilliği yapmış. (Tanpınar'ın Meclis çalışmaları hakkında bir araştırma yapmak çok ilginç olabilir.) Cevat Dursunoğlu'na yazdığı mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla milletvekili olmayı gerçekten kendisi istemiş. Ancak Tanpınar'ın bizim anladığımız anlamda siyaset yapmak istemiş olduğunu söylemek güç. "Meb'us olmak istiyorum. Ve benim tarzımda olmak istiyorum" demiş. Nedir bu tarz? Yanıtı daha sonraki bazı satırlarda arayabiliriz: "Zannetmeyin ki hocalıktan şikâyet ediyorum... Şahsî mesaim için imkân ve vakit bırakmıyor. Halbuki tam velûd durumdayım... Mebus olursam daha geniş vakit bulacağım. Daha rahat olacağım. Çünkü vazife mesaim, edebî mesaimden ayrı olacaktır. Diğer taraftan hayatla ve cemiyetle temasım daha geniş olacak. Politika çok hoşuma gidiyor." Ancak, bu son tümceye karşın, Tanpınar'ın, Azerilerin deyişiyle, politikadan hoşunun gelmediği yıllar sonra yazacağı şu satırlardan belli: "Meb'usluğumda da anladım ki ben yalnız şairim ve şair olabilirim." Bu sözden, milletvekili olmanın ona yazınla ilgilenmek için beklediği gibi olanak yaratmadığı da anlaşılıyor. Günlük politikanın, Tanpınar'ın ilgi ve yaşama alanı olmadığını kesinleştirebiliriz bu bilgilerin ışığında.

Öte yandan, Tanpınar'ın bir aydın olarak dizgeye, iktidara bakışı, kendine göre bir duruşu var elbette. Bence inanmış bir Cumhuriyetçi olduğu da kesin. "Bana kalırsa Atatürk sistemi hepsinden iyidir" derken kendisini son derece içten buluyorum. "Eski bir Garpçıyım", "Ben Garp'la başladım işe" derken de doğruyu söylediği inancındayım. Ait olduğu sanılan çevrelerin bugün bile içlerine sindiremedikleri şu ilerici fikri de rahatlıkla savunabiliyor: "Nasıl olur da dünyanın en meşru hakkı olan kendi dilinde dua etmeği bile kendimize yakıştıramıyoruz." (1953'te Mehmet Kaplan'a yazdığı bir mektuptan.) Hele 1960'ta Paris'ten yazdığı şu tümce ne denli güncel: "... Tek ümidimiz bir Avrupa birliğidir..."

Bu temel tutumlarına karşın Tanpınar'ın, en hafif deyişle, yanlış anlaşılmasının nedenleri arasında Osmanlı dönemine duyduğu ilginin önemli yeri var.

Cumhuriyet'in kurulması bir bakıma ulus-devlet yaratılması ve ulusun biçimlendirilmesi sürecidir. Aydınlar bu süreçte önemli rol oynamışlardır, hem ideolog hem de toplum mühendisi olarak. Aydınları en çok bölen konu ulusun geçmişinin nasıl yeniden inşa edileceği olmuştur. Başat anlayış Osmanlı dönemini geri plana itip büyük ölçüde olumsuzluklarıyla sunarken, A. Hamdi'nin aralarında sayılabileceği bir bölüm aydın Osmanlı'ya sahip çıkılması gerektiğini savunmuşlardır. Elbette bu bölümde yer alan aydınların düşünceleri arasın-

da da büyük ayrımlar olmuştur. Ancak genel olarak bu çizgide görünmek Batılılaşmaya, ilerlemeye karşıymış gibi damgalanmaya, *passéisme*'le suçlanmaya yetmiştir. Oysa zaman Tanpınar'ı haklı çıkarmıştır.

Elbette aydın sınıfı içindeki bu bölünme Cumhuriyet'ten önce başlamıştı. Tanpınar, "Hasan-Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler" denemesinde bu konuda ilginç bilgiler ve değişik bir bakış açısı sunar. "İç âlem mücadelesi" kavramını ortaya atar. "Durkheim'ın Bergson karşısında gerilemesi"nden söz eder. Bugün konuya kişilerden, bazı kişilerin siyasal eğilimlerinden bağımsız olarak bakıldığında Durkheim'ı Bergson karşısında geriletmenin pek de boş bir fikir olmadığı rahatlıkla görülebilir. Tanpınar, Batılılaşmayı katı bir pozitivizm sanan düşünceye karşı olmakta haklı çıkmıştır. "Medeniyet değiştirme"yi giysi değiştirir gibi görmemek Tanpınar'ı geçmişe iktidardaki düşünceden ayrımlı bakmaya itmiştir.

Hiçbir ulus kendi geçmişinden kaçamaz. Kaçmaması da gerekir. Değişmek, o anda saptanan hedeflere göre geçmişi yeniden yaratmakla değil, geçmişle bilinçli bir ilişki kurmakla olur. Geçmişle barışmak ve onu bilinçli bir biçimde içselleştirmek gerekir. Eğer geçmişi işimize geldiği gibi bozarak yeniden yaparsak ya da yadsırsak, Ahmet Hamdi'nin dediği gibi, içimizdeki "devam zinciri" kopar. Bunun da bedeli, biliyoruz ki, ağır olur. Ahmet Hamdi, Türkiye'nin "medeniyet değiştirdiğinin" en çok ayrımına varan Türklerden biriydi. Bunun eski "medeniyetimize" sırt çevirmek anlamına gelmesinin yanlış olduğunu, böyle bir tutumun önümüzü, öngörülerin tersine tıkayabileceğini söylüyordu. Okuyun "Asıl Kaynak" denemesini. Ne denli haklı olduğunu göreceksiniz. Hele söz konusu denemede yer alan şu sözleri, bazı sözcüklerin eskiliğine karşın, ne kadar yeni, ne kadar güncel: "Bizim için asıl olan miras, ne mazidedir, ne de Garp'tadır; önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız, onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın yol uğrakları gibi değil, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman, tarihin ve hususi coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman 'devam'ın zinciri tekrar içimizde bağlanacak ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize layık yeri alacağız. Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklediği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir." Tanpınar'ın 1961'de, yeryüzündeki son yılında yazdığı bu satırlar onun ülkesine inancını daha da güzel gösteriyor: "Tarih, Atatürk'le başlayan ve İnönü'yle devam eden devrin hakiki değerini çoktan kaydetmiştir. Tohum toprağa düşmüş, çürümüş ve yeşermiştir. Gelecekteki Türkiye'nin önüne hiçbir kuvvet geçemez."

Tanpınar'ın geçmişe bakış açısının katkısını aldığı ölçüde güçlenebilecek bir gelecektir bu. Gerçi 1950'lerden sonra Osmanlı bir yönüyle dizgeye alınmıştır. Ama daha çok eli kılıçlı, güçlü, özellikle Batılıları dize getiren Osmanlı'dır bu;

akıncıdır, leventtir, cengâverdir... Ahmet Hamdi'nin bizi geçmişe götürmekteki amacı başkadır: "Sadece fütuhatçı bir millet olmadığımızı, bir kültür medeniyeti yarattığımızı en geniş manada göstermek." Aradaki ayrım çok önemlidir. Giderek, Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi'nin geçmişe bakışlarının arasındaki ayrımdır.

On dokuzuncu yüzyılda yaşadığımız değişimi anlatırken Ahmet Hamdi şu anlamlı ayrıntıyı yakalar: "Gerçekte ise zevk değişikliği İkinci Mahmut'un şahlanmış at üstünde resmini yaptırdığı gün başlar. Çünkü eski merasimde şahlanmış at yoktur, hattâ hareket yoktur. Sükûn ve sükûnet vardır." Geçmişimizi kazanacağız diye artık yalnızca İkinci Mahmut ve sonrası değil, bütün Osmanlı tarihi şaha kalkmış ata bindirilmiştir. Özellikle Batı'ya karşı güçlü, üstün, utkun Osmanlı'dır bu. Bizans surları önünde şaha kalkmış atıyla Fatih bu Osmanlı'nın prototipi olur. Aslında yapılan bugün Batı'ya karşı duyulan ezikliği geçmişin fütuhatçı yönünü bugünün içgüdülerine göre yeniden biçimlendirerek dengelemeye çalışmak, açıkçası kendi kendini aldatmaktır. Tanpınar bu yolun yolcusu olmamıştır. O iç insanımızın keşfine çıkmıştır. Aynı zamanda kendini keşfetmiştir. "Ben Garp'la başladım işe" diyen Tanpınar hemen ekler: "Fakat bizim eski şairleri ve eski musikiyi tanımadan evvel kendimi bulamadım. Onların nostaljisini tadınca kendimi kendi içimde daha yerleşmiş buldum." Ahmet Hamdi'nin anlıksal (entelektüel) serüveni, Türk aydınının kültürel kimlik bunalımını aşması için bir rehber gibidir.

Ulusumuzun Anadolu'daki, Balkanlar'daki tarihini bir "ruh macerası" olarak görebilmiş belki de tek düşünürümüz odur. Özellikle kentler üzerine yazdığı denemeleri, romanları, müziğimize, mimarimize, yazınımıza ilişkin düşünceleriyle uygarlığımızdaki üçüncü boyutu, yani derinliği bulgulayan (belki de kuran) odur. Bizdeki en önemli eksiklerden biri tarih duygusudur. Çünkü atalarımızdan kalan kültürde zaman anlayışı değişiktir. Atalarımız için dün, bugün ve yarından oluşan bir ilerleme zaman. Günlerin birbirinin aynı olduğu geniş değişimsiz bir akıştır. Mekândır daha çok. Tanpınar, zaman kavramı üzerine en çok kafa yormuş düşünürümüzdür. Uygarlıklar arasındaki temel bir ayrımın zaman anlayışlarında olduğunu iyi görmüştür. Zaman kavramını hem metafizik hem de tarih katmanlarında irdelemiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu bakımdan çok değerli, düzeyine hâlâ erişilememiş bir romandır. (Tanpınar'ın bu romanını Norbert Elias'ın *Zaman Üzerine* çalışması ışığında okumak ilginç bir deneme olabilir.) *Mahur Beste*'nin başkişisi Behçet Bey'in babasının "alaturka ve alafranga zamanı beraberce gösteren pusulası, takvimli büyük cep saati" Tanpınar'ın dört bir yanından kurcaladığı temel bir kültür sorunsalımızın simgesidir. Tanpınar, Bergson'un zaman, süre ve dirimsel atılım kavramlarından yararlanarak bu iki anlayışı birbirine bağlamaya çalışmış, geleceğe doğru giden her anda geçmişimizi bütün boyutlarıyla duyumsayabilmemizi istemiştir. Batı ulusların-

da var olan bu tarih duygusunun Batılılaşmaya ters düşmediğini, tersine Batılılar gibi olmanın tarih duygusunu gerektirdiğini öğretmeye çalışmıştır.

Kim bilir, belki de bu duyguyu yüceltmesinin ve "devam" fikrinin gereği olarak arı Türkçe akımının güçlü destekçileri arasında adı geçmez. 1940'da yazdığı bir yazıda, Nurullah Ataç'ın Türkçe sevgisinin "biraz daha mutedil olmasını şahsen temenni" eder. Tanpınar'ın eski sözcüklere yatkın olması yapmacık değil en azından. Bugün birçok şair ve yazarımız bayılıyorlar eski sözcükleri kullanmaya. Akıllarınca böylece daha etkili ve renkli bir üslup yaratıyorlar. Eski sözcükler, yerlerini bulmamış eğreti takılar, sonradan görmelerin takıp takıştırdıkları pahalı süsler gibi duruyor onların metinlerinde. Oysa Tanpınar'ın yazdıklarında bir üslup ve kültür anlayışı bütünlüğü var. Tanpınar'ın dili ışıl ışıl koca bir kristal avize gibi. Çıkan ışıltılar eskiden kalma antika mücevherlerin parıltısı da değil üstelik. Tanpınar'ın eski sözcüklerinin arasından geleceğin ışığı parlıyor.

Elbette bir sözcük kuyumcusu Tanpınar. Her şeyden önce bir şair çünkü. Ne ki kendi şairliğinden hiçbir zaman hoşnut kalmadığı izlenimini veriyor. Bu ruh halinin oluşmasında Yahya Kemal'in yakın çevresinde olmasının payının büyük olduğu anlaşılıyor. Tecer'e 1939'da yazdığı bir mektupta, Yahya Kemal ile bir akşam birlikteliğini anlatırken şunları söylüyor: "... Nihayet bir yarım saat kadar bizim nesirleri medhetti, sonra 'şiirden vazgeçin' dedi. 'Onu yapmayın, o benimle bitti. Müsaadenizle bendeniz o işi yaptım. Artık yapamazsınız' diye bir baba nasihatı verdi. Vakıa ilk önce kızdım, fakat bilâhare 'Bülbül' manzumesi bu söze hak verdi. Şiir Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum."

Kendine haksızlık ediyor Tanpınar. Oysa A. Muhip Dıranas başka türlü düşünüyor: "... bizde de Garplı şiir anlayışını Hamdi yarattı dense yeridir. Bırakın onu, Yahya Kemal'in kolosal fakat kaba yapılı, arınık fakat yalınkat şiiri yanında Hamdi'nin küçük, ufak, dengeli, kibirsiz fakat mesafeli şiiri, kuytulukta gizlenmiş kadim Yunan harabesi gibi her göze görünmemiş ve fazla aranıp dile getirilmemiştir." Yahya Kemal gerçekten büyük şair. Türkçenin, Türkçe şiirsel sözün önünü açmış bir şair. Ancak Tanpınar'ın şiirsel girişimi de, Dıranas'ın imlediği gibi, çok önemli. Tanpınar, özellikle Valéry'yi örnek alarak, Türkçede evrensel insanı şiirleştirmek, yalnızca Türk değil evrensel okura seslenebilecek bir şiir kurmak istemiş. İnsanın özünü, ona göre şiire şiirsel halini Türkçeye getirmek istemiş. Ne yazık ki, Y. Kemal'in yalnızca şiirinin değil, aynı zamanda şiir anlayışının da gölgesinde kalmış Tanpınar'ın girişimi. *Sahnenin Dışındakiler*'de, romanın aynı zamanda başkişisi olan anlatıcının ağzından şöyle bir ayrıntı verilir: "Darülfünun açıldıktan sonra bir gün Edebiyat Fakültesi'ne giderek Yahya Kemal'i dinledim. Yanıbaşında saçları birbirine karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk vardı. Bana şair olduğunu, fakat henüz hiçbir şiir yazma-

dığını büyük bir saffetle söyledi." Bazı yönetmenlerin kendi filmlerinde şöyle bir görünüp yitivermelerini aklıma getirmiştir bu ayrıntı. Ahmet Hamdi adlı zayıf çocuk çok güzel şiirler yazmıştır. Şiir doludur o çocuk. Romanına, denemelerine, öykülerine taşmıştır şiiri.

Şairanelik değildir bu üslûp. Belirli bir kafa ve ruh yapısının yazıya yansımasıdır. Gerçek bir estettir Ahmet Hamdi. Doğaya da, sanat yapıtlarına da aynı güzellik arayışı, anlayışıyla bakar. Buna karşılık, Yahya Kemal büyük ölçüde hedonisttir. Ahmet Hamdi'nin estetliğini ne Y. Kemal'in ne de yakın çevresinin anlamış olduğu kanısındayım. Bugün de estetliği anlamak, kavramak, değil ortalama okur, geniş bir okumuşlar çevresi bakımından da güçtür. Bugün en çok kullandığımız kavramlardan biri "Keyif". Yok keyifli kitap, yok keyifli müzik, yok keyifli sohbet... Bence "keyif" kavramı, özdeksel sıkıntılarını görece aşmaya yönelmiş bir entelektüeller sınıfının hedonizmini yansıtıyor. Ahmet Hamdi'nin estetliğiyse başka bir şey; dünyaya, üstün sanat adamlarına özgü biçimde bir bakış.

O zayıf çocuk çok güzel romanlar, öyküler de yazmıştır. Romanlarından birinin ilk sayfasına büyük harflerle not düşmüşüm çeyrek yüzyılı aşkın bir süre önce: "Bak! Parmaklarım satırlara karışıyor." O denli coşkuyla yazarak okumuştum Ahmet Hamdi'nin anlatılarını. Şiirinde evrensel beni, insanın özne olarak özünü, belki de bilincin dünyaya ilk uyandığı anı yakalamaya çalışmış gibidir Ahmet Hamdi. Anlatılarında ise bu özneyi tarih ve coğrafyaya oturtmuş, bir yandan "şahsî masalı"nı örerken, öbür yandan bizim "ruh maceramıza" ve "içâlem mücadelemize" ayna, giderek olumlu anlamda çanak tutmuştur.

Bana kalırsa, Ahmet Hamdi iki yönde daha da geliştirebilirdi anlatı yazarlığını. Birincisi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'n*deki toplumsal hicivdir. Söz konusu roman gösteriyor ki, Ahmet Hamdi kendi kendimizle gırgır geçmeyi en iyi beceren yazarlarımızdan biridir. Öte yandan, kültürümüzün en büyük kusurlarından birinin eleştiri yoksunluğu olduğunu da tartışılmaz biçimde ortaya koyan Ahmet Hamdi'dir. Hiciv yoluyla eleştiri, ciddi görünümlü, asık suratlı entelektüel yaşamımızın en büyük gereksinimleri arasındadır. Ahmet Hamdi bu gereksinimin karşılanmasında daha etkili olabilirdi.

Anlatı yazarı olarak Ahmet Hamdi'nin geliştirmiş olabileceği ikinci yönü ise *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'daki fantastik çizgiler. E.T.A. Hoffmann'ı anımsatan, giderek çağrıştıran bu öyküdeki çizgiyi Ahmet Hamdi daha da geliştirip sürdürebilirdi.

Tarihimizi, ülkemizi derinlemesine irdeleyen Ahmet Hamdi aynı merak ve coşkuyla Batı'ya da uzanmak, açılmak istemiştir. A.K. Tecer'e 1936'da yazdığı bir mektupta, "Bu Avrupa meselesi üzerinde biraz düşün ve harekete geç" der. "Düşün bir kere o kadar iyi olacak ki dolaşmak, bir kör rüyası gibi sadece vehim

halinde tanıdığım şeyleri yakından ve kendi ışığı, kendi realitesinde görmek..." Ahmet Hamdi ancak 1950'lerde gidebilmiştir Avrupa'ya, Paris'e, Londra'ya... Özellikle Paris'te geçirdiği dönemlerde yazdığı mektuplar, dışarıya gidip gelebilmenin onun için ne denli büyük bir kazanç olduğunu ortaya koymaktadır. Ahmet Hamdi'nin Londra üzerine izlenimleri de çok ilginçtir. Eğer bu büyük aydınımız Avrupa'nın belli başlı kültürleriyle daha canlı bir ilişkiyi gençliğinden beri sürdürebilseydi, kimbilir bundan Türk kültürü neler kazanırdı!

Ahmet Hamdi gizilgücünün tümünü ortaya koymamış bir yazardır. *Aydaki Kadın*'ın bitmemişliği sanki onun kültür adamı olarak yazgısının simgesi gibidir. Ancak Tanpınar, kültür yaşamımıza o kadar çok şey ekmiştir ki, bunların bitmesini sağlamak bizlerin görevidir.

(*Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 92-98).

OSMANLI İLMİYE SINIFININ ROMANI: MAHUR BESTE

Ekrem Işın

Ahmet Hamdi Tanpınar, 27 Ocak 1944 tarihli mektubunda, "Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık" diye yazar.[1] Fragmanter anlatı tekniğiyle inşa edilen *Mahur Beste*'yi, belki de en iyi tanımlayabilecek anahtar kavram, yazarın bu cümlesinde gizlidir: "Yolculuk". Tanpınar'ın, ilk romanını tanımlarken yaptığı bu "yolculuk" benzetmesini, metnin anlam örgüsü içinde yüklendiği bütün yan çağrışımlarla birlikte kullanarak zenginleştirmesi dikkat çekicidir. Üzerinde düşünülmesi gereken sorun belki de şudur: Acaba bu benzetmeyle yazar, tam olarak neyi anlatmak istemişti? Henüz koordinatlarını netleştiremediği Doğu-Batı eksenli bir medeniyet haritasıyla çıkacağı yolculuğun, bütün tahminlerini aşabilecek bir tedirginliğe mi dönüşeceğini; yoksa, yalnızca rastlantıların girdabına kapılmış bir kâşifin kendi kaderine boyun eğişindeki o rahatlatıcı iç huzura kavuşma sevincini mi? Bu soruların cevabını, "tedirginlik" ve "huzur"un kimyasından elde edilen *Mahur Beste*'nin kendisi verir. Metni oluşturan fragmanter katmanların her biri, yazarın adımladığı kültürel coğrafya üzerinde yapılması mümkün yegâne yolculuğun âdeta hayal ile gerçeklik arasında şekillenmiş güzergâhını çizmekte ve Osmanlı modernleşmesinin trajik tarihi boyunca uzanan insan portrelerini izleyerek varış noktası belirsiz bir yolculuğa tanıklık etmektedir. Bu temel özelliğiyle roman, 19. yüzyıl İstanbul hayatı içinde gezinen parçalanmış kimlikleri, bilinçaltına itilmiş bireysel tutkuları ve hepsini kuşatan asıl nedeni, yani "medeniyet değiştirme"nin yol açtığı toplumsal sarsıntıları kayde-

1 Ankara'dan Mehmet Kaplan'a gönderdiği bu mektubun metni için bkz. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları*, haz. Z. Kerman, Ankara, 1974, s. 261. Tanpınar bu tarihte CHP Maraş milletvekili olarak TBMM'de bulunuyordu. *Mahur Beste*, işte bu dönemde *Ülkü* mecmuasının 16 İkincikânun (Ocak) 1944 tarihli 56. sayısından itibaren tefrika edilmeye başlanır.

den bir hafıza niteliğini taşır. Diğer taraftan bu hafızaya emanet edilen her trajik olgu, yazarın iradesi dışına çıkarak varolmayı, benzerleriyle bütünleşip farklı anlam kümeleri kurmayı tek bir nedene, anlatının güçlü bir omurgadan ya da taşıyıcı sistemden yoksun oluşuna borçludur. Bu hâliyle *Mahur Beste*, çekim gücünden yoksun bir merkez etrafında dönmesi planlanmış; fakat yörüngesi sürekli değiştiği için kaosa doğru sürüklenmesi kaçınılmaz bir kozmik tasarımın ifadesidir. Dikkati çeken nokta, bu gevşek dokunmuş anlatı örgüsünün, her biri kendi başına ayrı bir "modül" karakteri taşıyan portreler dizisine kattığı tarihsel perspektif aracılığıyla, Doğu-Batı eksenli bir tartışma zemini yaratmasındaki tartışmasız başarısıdır.

Mahur Beste, tamamlanmamış bir romandır.[2] Bu sonucu doğuran temel neden, anlatı kurgusunun birbiriyle karşıt iki farklı yönde hareket eden yapısından kaynaklanır. Birinci hareket, Bâbıâli bürokratı Behçet Bey'in, "iki uyku arasındaki düşünceler"ine kök salmış hayat hikâyesinden alınma kesitlerle başlar; fakat birdenbire kendi merkezi dışına çıkarak bu *misanthropic* kişiliğin yakın çevresini oluşturan insan kalabalığı arasında zamanı ve zemini sürekli değişen bir hafıza kaydına dönüşür. Kurgunun merkez dışına doğru genişleyerek hareket etmesi, romanın temel figürü Behçet Bey'in kişisel dünyasından uzaklaşmak anlamına gelmez. Tam tersine bu figürü kuşatan, tarihsel derinliğe sahip kişi ve kültürel oluşumları daha yakından tanımamıza imkân verir. Nitekim Tanpınar, temel figürün etrafında helezonlar çizerek genişleyen anlatı halkalarına, her defasında yeni figürler ekleyerek Behçet Bey'in silik kişiliğini hayatın içinde bir gölgeden ibaret bırakacak olan güçlü kimliklerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu bakımdan *Mahur Beste*'nin kurgusu hem merkezden çevreye doğru genişleyen diyagonal anlatının olanaklarıyla zenginleşir, hem de Behçet Bey'in kişiliğinde temsil edilen kendi içine kapalı psikolojik yapıyı, tarihe ve gündelik hayata bağlayan dışa dönük bir toplum gerçekliğine açma başarısını gösterir. Diğer taraftan merkezden çevreye doğru genişleyen anlatı, üzerinde odaklandığı tarihsel kişilikleri kuşatırken bu defa tersine işleyen ikinci bir hareketi başlatır ve çevreyi temsil eden değerler, romanın merkezine doğru kayarlar. *Mahur Beste*'ye tamamlanmamış bir roman özelliği kazandıran başlıca neden, işte bu çift yönlü anlatı kurgusunun kendi içinde fasit bir daire oluşturmasıdır.

Romanı farklı açılardan okumak mümkündür. Anlatı, Behçet Bey'in psikososyal baskılar altında kişiliğinin zayıf yönlerini aşmak için geliştirdiği bireysel ironinin dışa vurumu şeklinde ele alınabileceği gibi, bu kişiliğin fantastik dün-

---

2 Tanpınar, İstanbul'dan Bedrettin Tuncel'e gönderdiği 4 Şubat 1950 tarihli mektubunda, *Mahur Beste*'yi tamamlayıp yayınlamak istediğini yazmaktadır. Bkz. *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*, hz. A. Kabacalı, İstanbul, 1995, s. 36-37. Ancak bu mümkün olmamış ve roman *Ülkü* mecmuasında tefrika edildiği şekliyle 1975'te kitaplaşabilmiştir.

yası içinde filizlenen ve köklerini Osmanlı modernleşmesinin kültürel toprağına salan bir aile tarihi olarak da değerlendirilebilir. Gerçekte Tanpınar, modernleşme serüveni içinde ilmiye sınıfına mensup bir ailenin, yine aynı çevreden gelen diğer ailelerle birlikte uğradığı toplumsal kimlik parçalanmasını, *Mahur Beste*'nin anlatı dokusuna yerleştirmiştir. Bu açıdan roman, hem bir toplumsal grup olarak ilmiye sınıfına, hem de olup biteni kendi fantastik dünyası içinde izleyen Behçet Bey'e farklı iki hayat tarzının çatışma ekseninden bakar.

Mahur Beste'de Parçalanmış Kimliklerin Toplumsal Çerçevesi Olarak İlmiye Sınıfı

Tanpınar, *Mahur Beste*'de modernleşme tarihimizin geleneksel kimlikleri parçalayan, toplumsal statü basamaklarını altüst eden reformlar dönemini yaşamış ilmiye mensubu üç karakteri karşımıza çıkartır: İsmail Molla, Atâ Molla ve Sabri Hoca. Her biri Tanzimat sonrası Osmanlı ilmiye sınıfının farklı zihniyet tarzlarını temsil eden bu karakterler, içinde yetiştikleri toplumsal zümrenin modernleşme hareketi karşısındaki tavrını, üç ayrı eleştiri kalıbı içinde sunarlar. Bu eleştirilerin üzerinde birleştikleri ortak nokta, ilmiye sınıfının toplum içinde artık eski gücünü koruyamadığı, bunun sonucunda ortaya çıkan kamu hayatındaki geleneksel değerler boşluğunun, bütün Osmanlı dünyasını sarsan derin bir bunalıma yol açtığıdır. *Mahur Beste*'nin sosyolojik açıdan en belirgin karakterlerini meydana getiren bu kadro, toplumsal bunalımın nedenlerini kendi aralarında tartışarak farklı çözümler ortaya koyarlar. Böylece *Mahur Beste*, "medeniyet değiştirmesi" üzerinde odaklanan bir sorgulamaya dönüşür.[3]

Romana bir toplumsal kategori olarak giren ilmiye sınıfına ilişkin Tanpınar'ın bakış tarzını belirleyen düşünce kaynakları, bu noktada büyük önem taşımaktadır. Çünkü bu kaynaklar zaman içinde farklılık göstermişler ve yazarın Doğu-Batı eksenli "medeniyet" değerlendirmesi üzerinde karşıt kutupları temsil etmişlerdir. Kuşkusuz en önemli kaynak, Yahya Kemal'in *Dergâh* mecmuası çevresinde geliştirdiği, tarih ve kültürün bir toplumsal kimlik mimarı olarak "medeniyet" kavramını inşa etmedeki rolünü vurgulayan restorasyon düşüncesidir. Ancak Tanpınar'ın topluma ve gündelik hayata bakış tarzını belirleyen, bir

3 1930'lu yıllardan itibaren Cumhuriyet projesi etrafında şekillenen, bir bakıma bu projeye ruhunu veren tartışma, "medeniyet" eksenlidir. *Mahur Beste*'nin kültürel zeminini meydana getiren bu toplumsal soruna Tanpınar, ilk defa "Asıl Kaynak" başlıklı makalesiyle kapsayıcı bir giriş yapmıştır. Bu makalede öne sürülen, "Bir yandan tarihî zaruretlerden kudret alan bir irade ile garbe gittik, öbür yandan hakikî cevheri ile bizde konuşmaya başladığı zaman, sesine kulaklarımızı kapatmak imkânsız olan bir mazinin sahibiyiz" şeklindeki görüş, *Mahur Beste*'nin düşünce programı hakkında ilk ipuçlarını verir. Bkz. A.H. Tanpınar, "Asıl Kaynak", *Ülkü*, IV/38 (16 Nisan 1943), s. 1.

bakıma onun bireysel dünyasının altyapısını meydana getiren bu düşünce mirası, 1940'ların başından itibaren Halkevleri çevresinde kökleşen, Hasan-Âli Yücel'in kişiliğinde kendi kültür programını ortaya koyan CHP ilkeleriyle paralel yürüyecektir.[4]

Bir diğer önemli kaynak, Ahmed Cevdet Paşa'dır.[5] Tanpınar'ı bu kaynağa götüren ismin ise İbnülemin Mahmud Kemal İnal olması, hem *Mahur Beste*'nin arka planını besleyen Cevdet Paşa kökenli tarih yorumunu, hem de bu yorumun süzgecinden geçen ilmiye mensubu figürlerin psikolojik çözümlemelerinde başvurulan İbnülemin tarzı *sarcastic* üslûbu bütün açıklığıyla ortaya koymaktadır.[6] Bu açıdan *Mahur Beste*'yi son dönem Osmanlı toplum hayatı ve özellikle ilmiye sınıfı üzerine yapılan gözlemleri hem üslûp, hem de yorum düzleminde sürdüren nesir geleneğine bağlamak mümkündür.

Tanpınar, *Mahur Beste*'de Osmanlı ilmiyesini, çöken bir sınıf olarak yansıtır. Bu temanın toplumsal kökeni ve söz konusu zümre üzerine yapılan eleştiriler, Osmanlı *Siyasetnâme* geleneği içinde 16. yüzyıla kadar geriye giden bir geçmişe sahiptir.[7] Tanpınar'ın *Mahur Beste*'de eleştirel dokuyu kurarken faydalandığı bu gelenek, özellikle birkaç nokta üzerinde ısrarla durmuştur. Bunlardan birincisi, medrese mensupları arasındaki gizli kariyer mücadelesinin yol açtığı uyumsuz-

---

4 Yahya Kemal'in 1926'da Varşova'ya elçi tayin edilmesiyle başlayan ve 1948'e kadar Madrid ile Karaçi elçilikleriyle devam eden dönem, (bkz. Sermet Sami Uysal, *Şiire Adanmış Bir Yaşam; Yahya Kemal Beyatlı*, İstanbul, 1998, s. 187-251) aynı zamanda Tanpınar'ın kültür dünyasında farklı düşüncelerin filizlenmeye başladığı bir zaman kesitidir. Yahya Kemal'in temel figür olarak Tanpınar üzerindeki belirleyici etkisi devam etmekle birlikte, yazarın bu dönemde yeni bir ufuk çizgisini aradığı açıktır.

5 Tanpınar'ın Ahmet Cevdet Paşa'nın düşünce dünyasıyla tanışması, onun *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* başlıklı eserine malzeme toplarken *Tarih-i Cevdet*'i yoğun şekilde okumasıyla başlar. Bu konuda bkz. Ömer Faruk Akün, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XIII (Aralık 1962), s. 12. Tanpınar'ın, Ahmed Cevdet Paşa'ya duyduğu düşünce yakınlığını, *Mahur Beste*'yi tefrika olarak yayınladığı 1944'te çıkan "Cevdet Paşa Hakkında Düşünceler" başlıklı üç makalelik yazı dizisinde buluruz. Bkz., *İstanbul*, nr. 13 (1 Haziran 1944), s. 4-5, nr. 15 (1 Temmuz 1944), s. 2-3, nr. 16 (15 Temmuz 1944), s. 5-6.

6 İbnülemin'in Mercan'daki konağında düzenlediği haftalık sohbet toplantılarına katılan Tanpınar, son dönem ilmiyesine ilişkin pek çok ayrıntıyı onun ağzından yakın bir tanık sıfatıyla dinlemiştir. Gerek *Mahur Beste*'de gerekse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kullandığı ironik yaklaşımı, İbnülemin'in "hiddet, keskin istihzâ, zâlim teşhir"den ibaret üslûbunu kullanarak şekillendirdiği açıktır. Bkz. A.H. Tanpınar, "Büyük Bir Muâsır: İbnülemin Mahmud Kemal", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 4699 (3 Mayıs 1941), krş, Edebiyat Üzerine Makaleler, haz. Z. Kerman, İstanbul, 2. bs., 1977, s. 397.

7 Halil İnalcık, *The Ottoman Empire. The Classical Age.* 1300-1600, London, 1973, s. 179. İlmiye sınıfındaki bozulmanın 16. yüzyılda Rüstem Paşa veya Sokollu Mehmed Paşa'nın sadaretinden sonra başladığı konusunda Osmanlı tarihçileri arasındaki fikir birliği için bkz. Mehmet İpşirli, "Osmanlı İlmiye Mesleği Hakkında Gözlemler (XVI-XVII. Asırlar)", *Osmanlı Araştırmaları*, VII-VIII (1988), s. 274.

luktur.[8] Tanpınar, özellikle Atâ Molla ve İsmail Molla'nın kişiliklerinde bu uyumsuzluğun psikolojik çerçevesini çizmiştir. Bir diğer eleştiri, ilmiye sınıfının meslek içi hiyerarşisini düzenleyen "mülâzemet" sistemindeki bozulma üzerinde yoğunlaşır.[9] Gelibolulu Mustafa Âli, sistemin yozlaşmasıyla birlikte ulemanın aslî görevlerinden olan "eser telif etmek" yerine adam kayırma ve rüşvetle düzenlenmiş teşrifat kurallarının ilmiye sınıfı için hayatî önem kazanmasını acı bir dille yansıtmaktadır.[10] Bu eleştiriler 19. yüzyılda Ahmed Cevdet Paşa'nın kalemiyle daha da keskinleşmiştir.[11] Cevdet Paşa özellikle eleştirilerini ilmiye içindeki liyakat sisteminin işlemez duruma gelmesi üzerinde yoğunlaştırmış ve bunun sonucunda âlimlerle cahillerin birbirine karışmasını toplumsal bir felâket olarak nitelendirmiştir.[12]

Ana çerçevesi bu şekilde çizilebilecek olan ilmiye sınıfının toplumsal yapı içindeki gerileme ve bozulma süreci, *Mahur Beste*'nin ulema kökenli şahıslar kadrosunu oluşturan İsmail Molla, Atâ Molla ve Sabri Hoca'nın sosyo-psikolojik altyapılarını belirlemekte; Tanpınar ise, kişilik bozukluklarından toplumsal çalkantılara uzanan geniş bir değerler yelpazesi üzerinde, 19. yüzyıl modernleşmesinin yol açtığı kimlik kaybını, *Mahur Beste*'nin ilmiye mensubu karakterleri vasıtasıyla gözler önüne sermektedir. Tanpınar'ın seçtiği bu karakterlerin tarih içinde somutlaşmış prototipleri vardır. Bu açıdan bakıldığında İsmail Molla'da Ahmed Cevdet Paşa'nın mağrur kişiliğini; Atâ Molla'da Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi ile Hâlet Efendi'nin Makyavelist ruh halini ve Sabri Hoca'da ise Ali Suavi kökenli Yeni Osmanlılar idealizmini görmek mümkündür.

---

8 Lütfî Paşa ünlü eseri *Âsafnâme*'de bu mücadelenin altını şöyle çizer; "Müderrisîn ve ulemâ ve kuzât tâifesi ekserisi birbirine haset üzredir, onların birbirinin hakkında söylediklerine inanmayıp reîs-i ulemâ olanlar ile müşâvere ve taharrî edüp menâsıb-ı ulemâda gayet yoklamak gerektir." Bkz. Lütfî Paşa, *Âsafnâme*, İstanbul, 1326, s. 15.

9 Koçi Bey, *Risâle*, haz. A.K. Aksüt, İstanbul, 1939, s. 33-37. Gelibolulu Mustafa Âli, "mülâzemet" sistemindeki bozulmaya dikkatleri çekerek Osmanlı devlet teşkilâtının başlıca dayanak noktalarından saydığı ilmiye sınıfı hakkındaki eleştirilerini hemen bütün eserlerinde dile getirmiştir. Bkz., Mehmet Şeker, *Gelibolulu Mustafa Âli ve Mevâ'ıdü'n-Nefâis fî Kavâ'ıdi'l-Mecâlis*, Ankara, 1997, s. 312-316.

10 Andreas Tietze, *Mustafa Âli's Counsel for Sultans of* 1581, I, Wien, 1979, s. 174-179. İlmiye sınıfı içindeki rüşvet konusuna 17. yüzyılda kaleme alınmış *Kitâb-ı Müstetâb*'da geniş yer verilmiştir. Bu konuda bkz., Yaşar Yücel, *Osmanlı Devlet Teşkilâtına Dair Kaynaklar: Kitâb-ı Müstetâb, Kitabu Mesâlih'il-Müslimîn ve Hıfzü'l-Mülûk*, Ankara, 1988, s. 23-25.

11 Ahmed Cevdet Paşa'nın ilmiye sınıfı üzerine yaptığı eleştirilerin genel bir değerlendirmesi için bkz, Ümid Meriç, *Cevdet Paşa'nın Cemiyet ve Devlet Görüşü*, İstanbul, 2 bs, 1979, s. 116-119; Musa Çadırcı, "Cevdet Paşa'nın Medreselerle İlgili Görüşleri", *Ahmet Cevdet Paşa* (1823-1895). *Vefatının 100. Yılına Armağan*, Ankara, 1997, s. 79-84; Christoph K. Neumann, *Araç Tarih Amaç Tanzimat, Tarih-i Cevdet'in Siyasi Anlamı*, çev. M. Arun, İstanbul, 1999, s. 86-103.

12 Ahmed Cevdet, *Tarih-i Cevdet*, I, Dersaadet, 1309, s. 112.

1. İsmail Molla: Cevdet Paşa'nın Gölgesinde Kendi Ahlâkını İnşa Eden Bir Ulema Tipi

Mahur Beste'nin ilmiye kökenli tiplerinden İsmail Molla, Tanpınar tarafından son derece sağlam bir ahlâk anlayışının II. Abdülhamid dönemindeki seçkin örneği olarak ele alınmıştır. İsmail Molla, "çok ölçülü olmakla beraber, bir yandan da pervasız olan mizacın" temsilcisidir. Tanpınar'a göre onun yaşadığı dönem, II. Abdülhamid ve yakın çevresinin kamu ahlâkını yozlaştırdığı bir dönemdir. İsmail Molla, zamanının bu genel havasından uzakta yaşamış, Saray'a karşı hep mesafeli olmuş ve bu yüzden II. Abdülhamid'in şüphelerini üzerine çekerek padişah tarafından Mekke-i Mükerreme Kadılığı göreviyle İstanbul'dan uzaklaştırılmıştır. Tanpınar'ın bu cezalandırmaya ilişkin, "Bir Saray, birçok tasavvurları affedebilirdi; fakat istiğnayı, uzleti affedemezdi" şeklinde yaptığı tespit, özellikle çöküş dönemlerinde siyassî otoriteden bağımsız bir kişiliğin kendi ahlâkını geliştirmesinin ne türlü engellerle karşılaşacağını vurgulaması bakımından son derece önemlidir. Aynı zamanda bu tespit, yazar tarafından İsmail Molla'nın bir çeşit prototipi olarak görülen Ahmed Cevdet Paşa'nın kişiliğine de yönetilmiş bir eleştiridir. Tanpınar, Osmanlı modernleşmesinin gelenekçi kanadını temsil eden Ahmed Cevdet Paşa hakkında yaptığı kişilik çözümlemesinde bu eleştirisini ana hatlarıyla vurgulamıştır: "Cevdet Paşa'nın şahsiyetindeki istiklâlsizlik, kullanılan elle şahsiyeti âdeta değişir. Tanzimat ondan arkadaş istemişti. O arkadaş oldu. Abdülhamid'in sadece âlete ihtiyacı vardı. Cevdet Paşa âlet oldu."[13] Kuşkusuz bu eleştirinin gerisinde, Ahmed Cevdet Paşa'nın, Osmanlı anayasacı hareketin öncüsü Midhat Paşa'nın idamında oynadığı role atıf vardır.[14] Tanpınar, bir bakıma Cevdet Paşa'nın modernleşme içindeki muhafazakâr tavrının Abdülhamid rejimi tarafından kullanıldığına inanırken, diğer taraftan da onun Tanzimat bürokrasisi üzerine getirdiği eleştirel bakışa sahip çıkmaktadır: "1839'dan sonra memlekette teessüs eden yüksek memur aristokrasisinin ve Bâb-ı Âli istiklâlinin işleri büsbütün karıştırdığına, büyük bir kurulma hareketi için lâzım gelen sükûneti temin edemediğine, para ve nüfuz dalavereleri arasında büyük ve esaslı menfaatlerin kaybolduğuna kani olmuştu."[15] Bu tespit kitabî bilgileri değil, "hayatın realitesi"ni esas alan Cevdet Paşa'nın Tanpınar tarafından çizilmiş portresinin temel renklerini oluşturur. Yazar, *Mahur Beste*'de İsmail Molla'nın kişilik yapısını şekillendirirken bu renkleri kullanır ve ortaya "yerli" duyuşa önem veren bir ulema tipi çıkartır. Bu açıdan bakıldığında İsmail Molla, sanki Tanpınar'ın ağzından konuşmaktadır. Sabri Hoca ile girdiği bir

---

13 A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 198.

14 Ahmet Cevdet Paşa'nın Midhat Paşa olayı içindeki rolü hakkında bkz, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Midhat Paşa ve Yıldız Mahkemesi*, Ankara, 1982.

15 A. H. Tanpınar, a.g.e, s. 198.

tartışmada şöyle der: "Yirmi senedir okudum. Otuz sene kadılıklarda, Fetvâhânede çalıştım. Bir tek şey anladım: kitapla bu hayatın ayrılığı. Sen garpten geri olduğumuzu söylüyorsun. Zaten herkes bunu söylüyor; elbette doğru bir söz olsa gerektir. Fakat ben daha mühim bir şey söyleyeceğim. Ben hemen etrafımızdaki hayattan geri olduğumuzu söyleyeceğim. Bence ne şark, ne şu, ne bu var; etrafımızda gördüğümüz hayat vardır. Bizi yapan bu hayattır."

İsmail Molla'nın kişiliğini oluşturan değerler, gündelik hayatın kendisinden gelmektedir. İlmiye sınıfının çöküşünü, bu zümrenin kendi içine kapanarak "hayatın realitesi"nden kopuşuna bağlar. Bu kopuş, aynı zamanda "yerli müslümanlık" anlayışından da uzaklaşma anlamına gelmektedir: "Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, mânalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislâm kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır." İsmail Molla'nın yerli hayat içinde şekillenen bu Müslümanlık anlayışını, Atâ Molla'nın pragmatizmine veya Sabri Hoca'nın Yeni Osmanlıcı hayat görüşüne karşı yapılmış bir eleştiri şeklinde okuyabiliriz. Bu eleştirinin beslendiği kültürel zemin üzerinde Ahmed Cevdet Paşa'nın gelenekçi tavrı ve onun bir uzantısı olarak Yahya Kemal'in muhafazakârlığı yer almaktadır.[16] Hayatın kendisini temel değer olarak kabul eden bu kültürel zeminin İsmail Molla'ya kazandırdığı kişilik yapısı belki biraz sert ve baskıcıdır. Ama o bu sağlam kişiliğin aşılmaz duvarları arkasında, "ömrünce nefsine karşı hürmetten başka hiç bir içtimaî imanı olmayan bir adam, sırf bu sevgi sayesinde her şeyin satın alındığı bir devirde hür, başıboş ve her yandan saygı görerek yaşamıştı."

Tanpınar, *Mahur Beste*'de ilmiye sınıfının çöküşünü İsmail Molla'nın hayat görüşü çerçevesinde topluma yabancılaşma sorunu olarak ele alırken, bu sorunun girdabında kişilik kaybına uğrayan iki farklı ulema tipini de sahneye çıkartır. Bunlar İsmail Molla'nın mesai arkadaşları Atâ Molla ile Sabri Hoca'dır.

2. Atâ Molla: İlmiye Sınıfının Geçmişine Özlem

Mahur Beste'de 19. yüzyıl Osmanlı ilmiyesini temsil eden ikinci tip, Atâ Molla'dır. İsmail Molla'nın hem dünürü hem de Fetvâhâne'den arkadaşı olan bu tip,

16 Ahmet Cevdet Paşa, Medresedeki öğrencilik yıllarını anlatırken, kendi kişiliğinde oluşturduğu yerli ve gelenekçi Müslümanlık anlayışı hakkında önemli ipuçları vermektedir. Bu konuda bkz., Ahmed Cevdet Paşa, *Tezâkir*, IV, haz. C. Baysun, Ankara, 1967, s. 3-24; Richard Chambers, "The Education of a Nineteenth Century Ottoman Alim; Ahmed Cevdet Paşa", *International Journal of Middle East Studies*, IV/4 (1973), s. 464 vd.

bize en genel anlamıyla ilmiye sınıfı içindeki yozlaşmanın gerçek yüzünü tanıtır. Tanpınar, onun hayat ve insanlar karşısındaki ruh hâlini şöyle tasvir eder: "Kapalıdan, gizliden, sürünen ve süründüğü yerden karşısındakini birdenbire ısırandan hoşlanırdı. Yedi sekiz kuşağını sayabileceği dedeleri gibi yaratılıştan dolapçı, esrarlı ve zalimdi. Bir örümcek gibi, olduğu yerde ağını örerek avını beklemeyi sever, açıkta, güneş altında âdeta rahatsız olurdu. Atâ Molla'nın insanlarla münasebeti ince hesapların, kulağa fısıldanan telkinlerin, sırasında doğrulup vurmak için alçalışların münasebetiydi."

Tanpınar'ın "dessas bir muhteris" olarak tanımladığı Atâ Molla, geçmişi Osmanlı'nın yükseliş dönemine kadar uzanan köklü bir aileye mensuptur. Aile üyeleri, "devlet hazinesine sülük gibi yapışmış ve yerlerini ancak biribirine bırakmak şartıyla mukadder ölümle oradan ayrılmışlardı." Tanpınar'ın bu tespiti, Osmanlı üst tabakasındaki klasik servet birikiminin çarpıcı bir açıklamasıdır. Kendi üretim dinamiğinden yoksun bu maddî birikim, modernleşme döneminde ilmiye sınıfının gerilemesiyle erimeye başlar. Atâ Molla, elindeki gayri menkulleri satarak hayatını sürdürmeyi dener, ama başarılı olamaz. Diğer taraftan Abdülhamid döneminde eskisi gibi ilmiye mensuplarına "ihsan" adı altında verilen maddî desteğin yerini, manevî açıdan değer taşıyan "nişan"lar almıştır. Dönemin felsefesi, "kendi mensuplarını teşebbüslerinde serbest bırakmak"tır. Atâ Molla, ilmiye sınıfının iktisadî açıdan çöküşünü bütün trajedisi içinde yaşamış, girdiği bazı ticarî faaliyetlerden de zarar ederek çıkmıştır. Bu başarısızlık onun, Midhat Paşa mahkemesinde Saray'ın yanında yer aldığı halde, Abdülhamid aleyhtarlığına götürür. Bu muhalefette dönemin Jön Türk ideolojisinin hiç etkisi yoktur. Tam tersine Atâ Molla, merkezî yönetimin ilmiye sınıfına büyük maddî imkânlar sağladığı, gündelik hayatın sınırlarını mensubu bulunduğu zümrenin çizdiği geçmişteki altın çağa özlem duymaktadır: "Ulema sınıfının bütün Devlet'e hâkim olduğu, şehrin manzarasını bir tek sözle değiştirdiği, hükümdarları tahttan indirdiği, vezir başları aldığı zamanları düşündükçe yaşadığı hayat kendisine gülünç ve mânasız geliyor, kafasındaki vahşi hayvanın av kokusu alarak dolaştığı ormanı hatırlar gibi, o da kendi pençelerinin bütün kuvvetini denemek imkânını verecek zamanı düşünüyordu."

Atâ Molla'nın hayal ettiği bu zaman, ilmiye sınıfının "her şeyin içinde ve üstünde" olduğu zamandır. Osmanlı tarihinin 16. ve 17. yüzyıllarını kuşatan bu dönem, medrese etrafında şekillenmiş bir isyan ahlâkına tanıklık eder.[17] Atâ Molla'nın geçmiş özlemi, ilmiye sınıfının kendi içinde âdeta bir kast oluşturduğu, bürokrasi içinde yükselmenin bütün imkânlarına bu sınıfa mensup birkaç

---

[17] Mustafa Akdağ, "Medreseli İsyanları", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, XI/1-4 (Ekim 1949-Temmuz 1950), s. 361-387.

nüfuzlu ailenin sahip bulunduğu bir altın çağa aittir.[18] Bu dönem 18. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiş ve nüfuzlu ulema aileleri devlet yönetiminde birinci derecede etkili olmuşlardır.[19] Ancak Tanzimat'la başlayan modernleşme süreci, ilmiye sınıfının gerilemesine ve bunun yanında reformcu bürokrasinin yükselmesine tanıklık eder. İsmail Molla'nın oğlu ve Atâ Molla'nın da damadı olan Behçet Bey, işte yıldızı parlayan bu yeni zümreye mensuptur. Mekteb-i Mülkiye mezunu Behçet Bey ile Atâ Molla arasındaki değerler çatışması, *Mahur Beste*'nin anlatı örgüsünde alttan alta hissedilir. Kendi sınıfının çöküşünü yaşayan Atâ Molla ise, yalnızca tatmin edilmemiş bir ihtiras ve uyumsuz kişilik yapısıyla ömrünü tamamlar.

Tanpınar, en genel anlamda bir "muhteris" olarak tanımladığı Atâ Molla tipiyle, Tanzimat öncesi devlet adamlarından Hâlet Efendi'ye açık bir gönderme yapmıştır. Bu açıdan Hâlet Efendi'yi Atâ Molla'nın değerler sistemini Osmanlı siyaseti içinde sürdüren bir prototip olarak değerlendirmemiz mümkündür. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Hâlet Efendi'ye değinmiş ve onu hayat tecrübesinden yoksun bir siyaset komplocusu olarak tanımlamıştır.[20] Tanpınar'ın Hâlet Efendi hakkındaki değerlendirmesi büyük ölçüde Ahmet Cevdet Paşa'nın *Tarih-i Cevdet*'ine dayanır. Onun gözünde Cevdet Paşa ile Hâlet Efendi birbirine zıt iki kutuptur. Cevdet Paşa'da "hayatın realitesi"ne bağlı, kendi kendisini inşa eden bir insan tipini bulmuş; Hâlet Efendi'de ise kaybolan değerlerin peşinde sürüklenen ilkesiz bir ahlâkın temsilcisini görmüştür. Bu iki bağdaşmaz tipin *Mahur Beste*'deki karşılıkları ise İsmail Molla ile Atâ Molla'dır. İsmail Molla'nın hayat tecrübesini esas alan ahlâkı ona özgür bir kişilik kazandırırken, Atâ Molla kendi kendisini tahrip eden bir ahlâkın esiri olarak hayat sahnesinde trajik bir ömür sürer.

3. Sabri Hoca: İhtilalci ve Mason Bir İlmiyelinin Özgürlük Arayışı

Mahur Beste'nin ilmiye mensubu üçüncü tipi, Sabri Hoca'dır. İsmail Molla'nın eski bir arkadaşı olan Sabri Hoca, 19. yüzyıl medrese çevrelerinde tartışılan reformlara bel bağlamış, siyasete atılarak kendine bir gelecek aramıştır. Sabri Hoca, taşralı zengin bir aileye mensup olmakla birlikte, Osmanlı sisteminin

---

18 Suraiya Faroghi, "Social Mobility Among the Ottoman Ulema in the late Sixteenth Century", *International Journal of Middle East Studies*, IV/4 (1973), s. 204-218.

19 İlber Ortaylı, "18. Yüzyılda İlmiyye Sınıfının Toplumsal Durumu Üzerine Bazı Notlar", *ODTÜ Gelişme Dergisi*, (1979/1980), s. 155-159.

20 Tanpınar'ın Hâlet Efendi için verdiği yargı şöyledir: "Şahsen çok sevimli, cüretkâr, zarif ve aynı derecede zâlimdi. (...) memleket hakkında, realitenin verimlerine dayanan hiçbir bilgisi yoktu. O, nüfuz ve tahakküm arzusundan başka politika ile ciddî bir alâkası olmadığı halde hayatlarını politikaya bağlayan insanlardandı." Bkz., A. H. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 4. bs., 1976, s. 66.

geleneksel kariyer avantajlarını kullanmamış, kendi imkânlarını yaratmak suretiyle ayakta kalmaya çalışmıştır.

1869'da İstanbul'a gelen Sabri Hoca medreseye girer; fakat parasızlık ve biraz da dönemin siyasî rüzgârlarından etkilenerek öğrenimini yarıda bırakır. Ancak öğrencilik yıllarında Şirvanîzâde Rüştü Paşa ile tanışması, hayatında önemli bir dönüm noktasıdır. Rüştü Paşa'nın konağına devam eder ve burada toplanan Osmanlı reformcularının fikirlerinden etkilenir. Ardından Midhat Paşa'nın dostluğunu kazanır ve tam anlamıyla bir Meşrutiyetçi olur.

Tanpınar'ın buraya kadar çizdiği Sabri Hoca portresi, Osmanlı toplumsal düzeninde sınıf değiştirmek için başvurulan intisap sistemi hakkında bize net bir görüntü vermektedir. Osmanlı düzeninde Müslümanların toplum içinde yükselebilmelerinin, devlet kademesinde söz sahibi olabilmelerinin başlıca yollarından birisi, medrese kanalını kullanarak ilmiye sınıfına girmekti. Diğeri ise nüfuzlu bir aileye intisap etmek ve böylece o ailenin imkânlarını kullanarak toplum içinde saygıdeğer bir mevki elde etmekti.[21] Medrese kanalını kullanarak toplumsal statülerini yükseltmek isteyen gençler, modernleşme öncesi dönemde nüfuzlu ailelere intisap etmeyi zorunlu görüyorlardı.[22] Ayrıca bu intisabın, devletin resmî düşüncesinin yeniden üretimi ve sürekliliği açısından medrese kökenlilere açık bir hak olarak verildiğini de belirtmemiz gerekir.[23]

Sabri Hoca'nın Şirvanîzâde Rüştü Paşa'ya intisap etmesinde, bu geleneğin özündeki iki unsurun belirleyici olduğunu vurgulamak isteriz. Bunlardan birincisi coğrafî çevre faktörü, ikincisi ve en önemlisi de ilmiye sınıfına mensubiyettir.[24] Bu iki belirleyici faktör Sabri Hoca'nın önünü açmış, taşralı bir tipin Mahmud Nedim Paşa'nın azliyle sonuçlanan talebe hareketinde veya Ali Suavî vakasında oynadığı tarihsel rolü ön plana çıkartmıştır.

Tanpınar, *Mahur Beste*'de Sabri Hoca ile İsmail Molla arasında gelişen diyalog vasıtasıyla bu taşra kökenli medreselinin düşünce dünyasına girer. Sabri Hoca, ilmiye sınıfının çöküşünü, Tanzimat bürokrasisinin izlediği yanlış politikaların sonucunda ortaya çıkan trajik bir olay olarak değerlendirmekte ve kendi adına

---

21 Osmanlı intisap sisteminin köklü bir geçmişi vardır. Gelibolulu Mustafa Âli'yi örnek alan bir araştırmada bu sistemin işleyiş biçimi ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Bir çeşit geleneksel "hâmilik" kurumu olan intisap sisteminde, öncelikle kan bağı, kişisel dostluk, aile ilişkisi, etnik ve coğrafî köken, maiyet hizmeti ile hoca-talebe diyalogu önemli rol oynamıştır. Bu konuda bkz. Cornell H. Fleischer, *Tarihçi Mustafa Âli. Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı*, çev. A. Ortaç, İstanbul, 1996, s. 18.

22 Madeline Zillfi, *The Politics of Piety. Ottoman Ulema in the Postclassical Age*. 1600-1800, Minnepolis, 1988, s. 57 vd. Aynı çerçevede yapılan bir diğer değerlendirme için bkz., Suraiya Faroghi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam. Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, çev. E. Kılıç, İstanbul, 1997, s. 72-73.

23 Fahri Unan, "Osmanlı Resmi Düşüncesinin İlmiye Tarihi İçindeki Etkileri: Patronaj İlişkileri", *Türk Yurdu*, XI/45 (1991) s. 33-41.

24 Şirvanîzâde Mehmed Rüştü Paşa'nın toplumsal kökeni ve siyasî faaliyetleri için bkz., İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Sadrazamlar*, I, İstanbul, 3. bs, 1982, s. 436-482).

tek çareyi, Yeni Osmanlılar hareketinin siyasî programına inanmakta bulmaktadır... Tanpınar, Sabri Hoca tiplemesiyle bir bakıma Ali Suavi'yi çağrıştıran bir portre çizer. Toplumsal köken bakımından her ikisi de taşranın orta tabaka değerlerini temsil etmektedirler. Ali Suavî, tıpkı Sabri Hoca gibi ilmiyenin gerilemesine Tanzimat bürokratlarının neden olduğunu savunmakta, bu zihniyetin temsilcilerinden saydığı Hariciye Nazırı Pertev Paşa'nın devletin dört temel direği arasında ilmiye sınıfını zikretmemesini eleştirmektedir.[25] Ancak Sabri Hoca'yı Ali Suavî'den ayıran bazı temel görüş ayrılıkları da vardır. Örneğin V. Murad'ı tahta çıkarmak isteyen Ali Suavî'nin bu hareketini tasvip etmez, ama sonuçta gene de bu hareketin içinde yer alır.

Sabri Hoca, Tanzimat sonrası medrese çevrelerinde rastlanan Meşrutiyetçi aydınlar grubunun bir üyesidir. İçinde yetiştiği zümrenin değerlerine her ne kadar ters düşse de, reform yandaşlığını sonuna kadar korumuştur. Bu açıdan Sabri Hoca, ulemanın modernleşme önündeki tek engel olduğu şeklindeki klasik yargıyı geçersiz kılacak bir düşünce donanımına sahiptir.[26] Yeni Osmanlılar ile bazı ilmiye mensuplarını ortak bir reform idealinde buluşturan başlıca neden, her iki grubun da Tanzimat sonrasında toplumsal statülerini kaybetme tehlikesiyle karşılaşmalarıdır. Diğer yandan Yeni Osmanlılar da kendi reformlarına verilecek desteği, medreselilerin etki alanında arıyorlardı. Tanpınar, bu desteğin toplumsal tabanını *Mahur Beste*'de açık biçimde vurgular: "O zamanların İstanbul'unda Medrese, icabında Saray'a veya Babıâli'ye karşı kullanılabilecek büyük bir kuvvet idi. İkinci Mahmut devrinde adı bile geçmeyen "Talebe-i Ulûm", Tanzimat'tan sonra Saray'ın, Vezirlerin sık sık müracaat ettikleri, kâh İstanbul efkârı umumiyesini avlamak için, kâh ferdî siyasetlerini zorla terviç ettirmek için harekete geçirdikleri bir muvâzene âmili olmuştu."

İlmiye sınıfının Yeni Osmanlılar ideolojisiyle bağlantı kurması, aynı zamanda bu zümre mensuplarının gündelik siyasetin içinde yer almaları anlamına geliyordu. Bu eğilim öylesine güçlüydü ki, II. Meşrutiyet sonrasında Şeyhülislâm Mustafa Sabri Efendi'nin sert eleştirilerine konu olmuştu.[27] Diğer taraftan gündelik siyasetin bir diğer yönü, Mason localarının faaliyetleriyle hem Yeni Osmanlıların hem de ilmiyenin içine uzanıyordu. Mustafa Fazıl Paşa'dan itibaren

---

25 Hüseyin Çelik, *Ali Suavî ve Dönemi*, İstanbul, 1994, s. 603-604.

26 Ulemanın reformcu yönü için bkz., Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, çev. M. Türköne vd, İstanbul, 2. bs, 1998, s. 243-253.

27 Ulemanın siyasetle uğraşmasının eleştirisini Şeyhülislâm Mustafa Sabri Efendi şöyle yapar: "İlmiyenin idbarına (...) mühim ve derin bir sebeb daha vardır ki o da mesleğin bir vakitten beri siyaset ile ihtilatıdır. (...) Otuz kırk seneden beri sarıklılar hükûmet nazarında Midhat Paşa peyrevleri olmak üzere tanınmıştır. Midhat Paşa'nın teşebbüsat ve mesaisinde sarıklılarla bir unsur-ı müzaheret bulduğu ise erbab-ı vukûfun malûmudur." Bkz., Mustafa Sabri, "İlmiye Büdcesi Münasebetiyle", *Beyanu'l-hak*, V/106 (16 Rebiulahir 1329) s. 1960, Nkl, İsmail Kara, "Ülema-Siyaset İlişkilerine Dair Önemli Bir Metin: Muhalefet Yapmak/Muhalefete Katılmak", *Divân*, 4 (1998), s. 2-3.

Osmanlı Meşrutiyetçiliği, Masonlukla yakın ilişki içindeydi.[28] Tanpınar, modernleşmenin beraberinde getirdiği bu toplumsal olguyu Sabri Hoca'nın portresine katmakla, onun kişiliğinde dönemin siyaset anlayışını bir bütün halinde vermeyi amaçlamıştır. *Mahur Beste*'de Sabri Hoca'nın Masonluğunu yalnızca belirtmekle yetinen Tanpınar, bu yüzden onun medrese çevresinde "Dinsiz Hoca" lakabıyla tanındığını da vurgular.

Sabri Hoca'nın, "medeniyet değiştirmesi" üzerinde yoğunlaşan düşünceleri, toplumsal zihniyet sorununu ister istemez ön plana çıkartmaktadır. Yeni bir medeniyete katılmanın, ancak toplumsal zihniyetteki devrimle gerçekleşeceğine inanan Sabri Hoca, bunun imkânsızlığı karşısında umutsuzluğa düşer. Bu ruh hali, Fransa'ya yaptığı yolculuk sonunda daha da içe kapanık bir kişilik yapısı inşa etmiştir. Tanpınar, bu ruh halinin zemininde yer alan toplumsal çözümsüzlüğü şöyle dile getirir: "Yabancı memleketlerde geçirdiği yıllar ona içinde yaşadığı ve her parçasına kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu âlemin nasıl bir âhenksizliğin kurbanı olduğunu iyice öğretmişti. Hiçbir felâketli hâdise, hiçbir mağlûbiyet, hiçbir kayıp; yıkılışı bütün cemiyet hayatının üstünden aşıp daha derinlere, asıl insanı yapan değerler cetveline kadar giden bu iflâs kadar ağır, ümitsiz olamazdı. Onu yeniden kurmak için çok başka yollara gitmek, çok derinden değişmek, her şeyi olduğu gibi bırakıp yeniden işe başlamak lâzımdı. Halbuki bu kolay değildi." İşte bu zorluk, Sabri Hoca'nın önüne aşılmaz bir engel olarak çıkar ve onu hayattan koparır. Tanpınar, Sabri Hoca tiplemesiyle ilmiye sınıfının daha 18. yüzyılda başlayan modernleşme sürecine katılmasını ve adım adım gerilemesini paralel süreçler olarak yansıtmıştır.[29] Medrese reformu konusunda geliştirilen programlar da, toplumsal zihniyet sorunu tarafından bir modernleşme-gelenekçilik çatışması yarattığı sürece, Sabri Hoca'nın siyasî ütopyasını destekleme gücünden yoksun kalacaktır.[30]

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*'de Osmanlı ilmiye sınıfının çöküşünü, bu toplum tabakası içinden seçtiği üç farklı figür etrafında anlatmıştır. Anlatı boyunca hayaller ve teklifler birbirini izler. Ama sonuç, hiçbir hedefe varmayan toplum tasarımının, ortada bıraktığı parçalanmış kimlikleri tarihin derinliklerine çekerek hayat sahnesinden silmesidir.

(*Kitap-lık*, sayı 40, Mart - Nisan 2000, s. 113-122).

---

28 Şükrü Hanioğlu, "Notes on the Young Turks and the Freemansons (1875-1908)", *Middle Eastern Studies*, XXV/2 (1989), s. 186-197.

29 Ulemanın modernleşme sürecine katılışı ve merkezî iktidarla ilişkileri konusunda bkz., Uriel Heyd, "The Ottoman Ulemâ and Westernization in the Time of Selim III and Mahmûd II", *The Modern Middle East*, ed. A. Hourani, London, 1993, s. 29-59.

30 Medrese reformunun kapsamı ve uygulamadaki sorunlar hakkında bkz., Hüseyin Atay, *Osmanlılarda Yüksek Din Eğitimi, Medrese Programları-İcazetnâmeler-Islahat Hareketleri*, İstanbul, 1983, s. 174-243; Yaşar Sarıkaya, *Medreseler ve Modernleşme*, İstanbul, 1997, s. 92-188.

AYDAKİ KADIN

Tahir Abacı

Ahmet Hamdi Tanpınar, bizi bitmemiş projelerine alıştırmış (!) bir yazar.

Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler, Yahya Kemal, hatta şiir kitabı, hep tamamlanmamış çalışmalar. Yazıları da başkaları eliyle derlenebildi. Pek çok okur, özellikle sevdiği yazarların 'evrak-ı metruke'si arasından başka bir eserinin çıkıp gelmesini, pek de yitik bir mirasın ortaya çıkması gibi karşılamaz, kendisini yazarın bizzat 'arz' ettiği eserlerle sınırlamayı yeğler. Tam pişmemiş bir yemeği tatmanın getirdiği tedirgin edici duygu gibi bir durumdur yarım kalmış bir çalışmayla karşılaşmak. İntiharı seçen yazarların, bu konudaki "şans"larını kullanarak, kendilerini imha etmeden önce genellikle bitmemiş çalışmalarını imha etmeleri de bundan değil midir? Oysa Tanpınar'ın bitmemiş çalışmaları da, son noktasını koyabildiği eserleri kadar etkili ve güçlü izler bıraktı. Yine de *Adam Sanat* dergisinde çıkan (Haziran 1996) ve Tanpınar'ın ilk dört romanındaki müzik temasını araştıran yazımın öncesinde *Aydaki Kadın* romanını evirmiş çevirmiş, tam da andığım nedenlerden bir türlü havasına girememiş, yazının dışında bırakmıştım. Ama Tanpınar bu, eserine tekrar tekrar çağıran bir yazar.

Aydaki Kadın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, 1970'lerdeki geri dönüşüyle etkileri zihinlere yerleşen dört romanından çok sonra, ilk kez 1987'de yayınlandı. Bir bakıma Tanpınar'ın diğer dört romanından farklı, bir bakıma onları sürdüren bir roman. Onda, ilk üç romanda gezinen "Mahur Beste"nin, İhsan'ın, Elagöz Mehmet Efendi Mahallesi'nin yazarın bakış açısıyla özdeşleşmiş havasını bulamadığımız gibi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nün keskin bıçak gibi işleyen ironisini de tam olarak bulamıyoruz. Ancak, roman sanki bu iki çizginin bir ortalamasını alarak, Tanpınar'ın belki de modern anlamıyla "epik"e en fazla yaklaştığı roman oluyor. Tanpınar, yine adı sanı belli tek bir roman kişisini odağa almakla birlikte, yan kişilikler düzeyinde sayısız roman kişisine uzanarak, bazen birbirini iz-

leyen cümlelerde bile birinci tekil kişiden üçüncü tekil kişiye gidip gelerek, geri dönüşlere başvurarak, birbirinden bağımsız gibi görünen parçalarda zaman dizimini kopukça bağlayarak, önceki romanlarında ip uçlarını verdiği bir teknikle de bu yaklaşımını pekiştiriyor.

"İflas" ya da "Çöküntü"

Romanın ana kişisi Selim, kişilik olarak Tanpınar okuru için yabancı sayılmaz. Sözgelimi hizmetçisini tembihlemiş, sabahları müzikle uyanıyor. Uyandığı zaman da rüya ile gerçek arasında bir süre bocalıyor. Dahası, başkalarının rüyalarından, sözgelimi kendisini ayda gezinirken gören Fatma'nın anlattığı rüyadan da etkileniyor. Yine bir gün "Piyalepaşa'nın o karışık bir muammaya benzeyen mimarîsi"ni seyretmeye gitmiş olduğunu öğreniyoruz. Dinlediği halk müziği ve klasik müzik parçalarıyla derhal "başka âlem"lere geçiyor. Dahası, tıp doktoru olmasına rağmen, tıpkı Tanpınar'ın bazı hikâye kişileri gibi ve *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi bir roman yazıyor. İşte bütün "standart" özellikleriyle bir Tanpınar kahramanı! Gelgelelim, Mümtaz, Şeyh Galib'i anlatan bir roman yazarken, Selim'in yazdığı romanın adı "İflas" ya da "Çöküntü"dür. Zaten Tanpınar da bu kez kahramanını aynı bağlamda yer alabileceği insanların arasına, yani herkesin sanatla haşır neşir olduğu bir ortama değil, daha "beşerî" bir ortama, hali vakti yerinde burjuvaların keyif çattığı "orji" ortamlarına salıyor. Müzik ve sanat da böylece Tanpınar'ın öteki romanlarına göre, nicelik olarak en alt düzeyde yer alıyor. Tabii, başka yazarlara oranlanırsa, Tanpınar'ın bu romanında bile müziğe, sanata, estetiğe verdiği tematik değer hayli fazla. En azından Tanpınar'ın sanata ve kültüre uzak kesimlere duyduğu saklı öfke bu romanda da geçerli.

Mümtaz, *Huzur* romanında "İnsan denen bu saz parçası" sözünü aklından birkaç kere geçirmiş, sonra da "Ve hayat dediğimiz çok ayrı şey" diye eklemişti. Önceki romanlarında daha çok "insan denen saz"da kalan Tanpınar, *Aydaki Kadın*'da daha çok "çok ayrı şey"in peşine düşmeyi seçmiş görünüyor. Aslında Tanpınar'ın sıkça kurduğu müzik ve hayat paralelliğine ilişkin benzetme öğeleri, hayat payı biraz daha fazla artmış olarak bu romanda da sürüp gidiyor. Selim'in Leylâ ile ilişkisini düşündüğü ve aşk kavramı üzerinde kafa yorduğu bir bölümü izleyen şu satırlarda bu vurgu açıkça belirtiliyor: "Aslında hayat zannettiğimizden fakir. Hayır, musiki gibi yedi notanın etrafında ve namütenahî... Ölümle mezc edildiği için." (s.40). Yine Selim, Karacaahmet Mezarlığı'nda geçmiş yüzyılların ölülerini düşünürken birden müziğe geçiyor ve "Musiki sesler kadar aramızdaki fasılalarındır" diyor (s.45). Romanın sonlarına doğru okunan bir ferahfezâ bestenin yarattığı ortamı da Tanpınar *Huzur*'da ferahfezâ âyinin icra edildiği ortam gibi, şölendeki herkesi değiştiren, başkalaştıran olağanüstü bir atmosfer olarak betimliyor: "Bütün bahçe, bütün Boğaziçi ve kendi ömrü bun-

dan yüz, yüz yirmi sene evvel yaşamış Dede ismindeki dâüssılalı bir dervişin ışığına girmişti. (...) Çünkü şu anda bütün bahçe Ferahfezâ bureu dediği âleme girmişti ve Selim etrafındaki şeylere oradan bakıyordu" (s. 209). Devamında müzik, "Dede'nin araya koyduğu çok hususî bir mesafeden" yine hayatla ilintisini örüyor ve Selim'i tek başına ölüm - hayat kıyaslamasının eşiğine götürüyor. Diğer kişiliklerin müzikle ilişkisi de hep akla hayat çerçevesinde geliyor: "(Sabiha) güzel sesli bir duldu. Oldukça hazin bir musiki terbiyesi ve güzel sesi vardı. Hayatı da yine radyodan öğrendiği şarkıların çerçevesinden gören kadınlardandı" (s. 107) Göğüs hastalığı (verem?) ilerleyen Ziya, resimden fazla sevdiği müziğe dayanamaz oluyor ve gramofonunu Refik'e bırakıyor. Aneak öleeeğini anladığı günlerde tekrar müziğe dönüyor (s. 133). Müzik, daha nice yerde beklenmedik işlevler üstleniyor. Sözgelimi Meksika'ya ilişkin şu saptamada: "Sadeee folklorla duyan ve durmadan ihtilâl yapan insanlar... Çünkü folklor sefaletin, biçareliğin tek mükâfatıdır. Nerde ki hayat aksar orada folklor vardır. Yığın yığın saz şairi görürsünüz..." (s. 136). Bu saptamalarda asıl hedef belli ki Türkiye'deki folklorcu eğilimler.

"Esaslı"nın Kıyısında

Roman, pek çok yan çıkmaya rağmen neredeyse iki büyük şölen üstüne kuruluyor. "İç İçe" adını taşıyan birinei bölümdeki şölen, geri dönüş tekniğiyle aktarılıyor, çünkü 1927 yılında, Selim'in liseyi bitirdiği yıllarda, yeni bir hayatın eşiğinde yaşanıyor. Bir kotrayla Heybeliada'ya gidiliyor ve arkadaşlardan Asım'ın evinde konuk olunuyor, onun dal budak salmış ailesiyle tanışılıyor. Bu bölümde ayrıca babadan kalma evlerinin satılışı ve çoeukluk anıları çerçevesinde Selim'in ailesini, hizmetçisinin yeğeni Marie'yi, kimi arkadaşlarını da tanıyoruz. "Karşı Karşıya" adını taşıyan ikinei bölümün bütününü kaplayan ve tamamlanabilseydi romanın finalini de içereeeği anlaşılan şölen ise, 1950'li yılların sonlarında, Selim'in eski sevgilisi Leylâ'nın ve eşi Refik'in Boğaz kıyısındaki evlerinde geçiyor. Tanpınar, önceki romanlarında sık rastlanan Osmanlı âlimlerini, paşalarını, geleneğin izinde ve çağdaşlaşma süreeiyle birlikte doğu-batı çatışmasının içine düşmüş düşünee ve sanat adamlarını bir yana bırakıp, Cumhuriyet döneminin "elit" burjuvalarının arasına dalıyor. Üstelik Tanpınar'dan umulmayaeak biçimde, o kesime özgü kimi 'dejenerasyon' ayrıntıları betimlemeleriyle birlikte... Bu dünyada aşka fazla yer yok, ilişkiler daha çok tensel düzeyde yaşanıyor. Romanda pek çok kez aşkın yıkılışına tanık oluyoruz. Sözgelimi Selim, Heybeli'de arkadaşı Faik'in mirasyedi dul Ruhsar ile evlilik projesini öğrendiğinde oldukça şaşırır. Delikanlı yaşta iken kendisini baştan çıkaran dul Zümrüt Hanım için yazdığı şiir için kadının gösterdiği tepkiyle karşılaştığında olduğu gibi. Leylâ ile ilişkisi de daha farklı bir düzeyde yaşanmasına ve belli kültürel ortaklıklara rağmen, dostça bir ayrılışla bitmiştir. Ten ve ruh birleşeme-

yince, ne tensel ne de ruhsal yakınlık tek başlarına kandırabiliyor Tanpınar tiplerini.

Selim, kendisinin de temsilcileri arasında bulunduğu burjuvalarla birlikte, satır aralarına yansıyan bir doyumsuzluk içinde, ama doğal bir akış içinde yaşayıp gidiyor. Mekânlar, yenilip içilenler, ülkenin o dönemdeki refah düzeyine kıyasla en üst nitelikte. Sanat da bu kesim tarafından özel bir ilgiyle değil, kendiliğinden, refahın gereği ve doğal sonucu olarak tüketiliyor. En çok da "dekoratif" değerinden dolayı resim ve şölenin bir öğesi olarak müzik ilgi görüyor bu çevrede. Tanpınar, bunlara ilişkin betimlemeleri görünüşte yorumsuz aktarıyor ama gerek resmin dekoratif kullanımına, gerek müziğin orta malı kullanımına tepkisi de Terry Eagleton'ın deyimiyle 'çatlaklardan sızarak' kendisini belli ediyor, öfkesini pek çok "tip"i biçimlendirirken satır aralarında sezdiriyor. Yine, sanattaki kimi gelişmeleri, örneğin resimdeki nonfigüratif eğilimleri toplumdaki genel gidişle ilişkilendirdiğini görüyoruz. Sözgelimi Leylâ, nonfigüratif resim tartışmasının ardından "Zaten ben sistem halinde bir estetiğe hiçbir zaman inanmadım. Her eser kendi şartıyle doğar. Hele bugünkü devirde. Hepimiz parça parçayız. İçimizde, dışımızda birtakım şeyleri lehimleyerek yaşıyoruz.

Co-existance kelimesini icat eden ve o kadar sık kullanan devrin insanlarıyız. (...) Bilir misiniz ki hiçbir zaman artık yekpare olamayız. Daima bildiklerimizi hatırlayacağız" diyor (s. 180). Leylâ, romanın önemli figürlerinden ressam Suat'la Selim arasındaki benzerlikler üzerinde düşünürken de, Suat'ın halinden hoşnut sanat algısının sınırları konusunda Tanpınar'a aracılık ediyor: "Ah Suat isteseydi... Fakat Suat budala idi. Artistçe budala. Hayatını harcayacaktı. Esaslıyı istemiyordu. Artistçe budala, ahmakça budala... Herkes bir şeyce bir şey. Suat budalaydı. Bir bakıma da budala değil. Sadece insan talihinin dışında yaşamak istiyor, o kadar. Selim gibi, o da kitabın kenarında kalacak. Leylâ bütün hayatı boyunca böyle hâşiyede parlayan, orada sönen bir yığın erkek görmüştü. Bir yıldız gibi tek başına. Sadece kendi çekiciliklerine güvenerek yaşayan küçük örümcekler." (s. 203).

Geçerken İktisat

Tıpkı Tanpınar gibi bir dönem milletvekilliği yapmış olarak sunulan Selim, genellikle olumsuz figürler olarak çizilen politikacılarla da çeşitli düzeylerde karşılaşıyor, konuşuyor. Bunlardan birisi, Heybeli'deki buluşmada da yer alan, sonradan DP kadroları arasında yükselen, milletvekili olan gençlik arkadaşlarından Atıf. Onunla bir lokantada buluşan, sohbet eden, ondan gelen DP'ye geçme, milletvekilli ya da elçi olma önerilerini geri çeviren Selim'in (ve Tanpınar'ın) tepkisi ayrılışlarını anlatan cümlede verilir: "Birbirlerine muhabbetle baktılar,

fakat garip bir hicapla öpüşmeden ayrıldılar." (s. 99). Tanpınar'ın bu romanından 1954 yılında kendisiyle yapılmış bir konuşmada söz ettiğine bakılırsa, daha o yıllarda DP yönetimine ve onunla gelen yeni hayat biçimine tepkili olduğu anlaşılıyor. Selim'in İstanbul'daki "imar işleri" hakkında "Düpedüz delilik" demesinin ardından ressam Suat'ın, Boğaz'da bir motorda maiyetiyle birlikte yol alırken ve ayakta, eliyle işaretler yaparak yıkılacak yerleri gösterirken gördüğü Adnan Menderes hakkında söylediği şu sözleri paylaştığı da rahatlıkla söylenebilir: "Asıl beni düşündüren tavrı oldu. Sanki Viyana'ya ve Prag'a giren bir çeşit Hitler gibiydi. Tıpkı çok yumuşak ve besili bir Hitler." (s. 171).Yine kitabın "Ekler" bölümünde verilen, DP milletvekili Mehmet Narlı'nın portresini anlatan parçada, oldukça iğneleyici bir üslup kullanıyor. Kitabın sonunda yer alan ve Tanpınar'ın ön taslak biçimindeki planında da "Müşahhas vakalarda da Demokrat Parti'den söz edilecek. Bir dejeneresans" satırları yer alıyor. Tanpınar'ın 1954'lerde yazmaya başladığı ve ölümüne kadar üzerinde çalışmayı sürdürdüğü romanda, DP'nin izlediği doğrultuya bağlı olarak bu olumsuz yaklaşımın aşama aşama pekiştiği de düşünülebilir.

Tanpınar, bu romanında da diğer romanlarındaki bir özelliği yineleyerek, kimi kişilerine ekonomik gidişle ilgili yorumlar yaptırıyor. Ancak bunlar yine belli bir çerçeveyi aşamayan, üzerinde herkesin birleşeceği genel doğruları içeren, kapsamları sınırlı saptamalar olarak kalıyor. Sözgelimi yüksek bir bürokrat olan ve romanda "bir konuşmalık adam" olarak tanıtılan Sabih Bey'in plansız yatırımlardan yakınan ve "istihsalin artırılması"nı öneren sözleri gibi. Tanpınar'ın bu romanında, öteki romanlarında hiç karşılaşmadığımız sosyalist tiplerle de ilk kez karşılaşıyoruz. Gelgelelim, bunların ikisine de oldukça sınırlı biçimde değiniliyor ve olumsuz figürler olarak çiziliyorlar. Nuri, hem karısından çekinen, düzeninden kopamayan biri, hem "küçük bir Don Juan" olarak tanıtılıyor; yoksul daktilo kızları ayartan, bunun için ondan bundan ev anahtarı dilenen biri olarak. "Küçük bir hedonist. Hırsızlama isyanlar. Fakat akşam oldu mu, sakin ev, lâmba ışığı. Ve küçük sosyalist düşünceler. Sosyalizm, sosyal. Mebusluğa hazırlık." Öteki sosyalist kişilik de, romana eklenmek üzere kaleme alınmış sondaki bağımsız parçalardan birinde karşımıza çıkan ve Nezihe adındaki iş bilir burjuva kadının eşi olan, Emin'dir. Emin, eşinin kendisine ayarladığı şirket yönetim kurulu üyeliklerini becerecek mizaçta biri olarak tanıtılıyor ve bunun gerekçesi olarak da babasının muazzam serveti içinde doğmuş ve bu işe kazanmak için çalışmanın zorunlu olmadığını öğrendiği günlerde karar vermiş "dini bütün sosyalist" olması gösteriliyor. Tanpınar, günümüzde de rastlanan kimi "sosyalist" tiplerdeki tutarsızlıkları mı eleştiriyor, yoksa bütün sosyalistlerin böyle tipler olduğuna mı inanıyor? Birincisi geçerliyse, neden sadece bu olumsuz tipleri anlattığı sorulmalı. İkincisi geçerli ise, iş büsbütün karışıyor, yazarın sosyalistleri ya tanımadığı ya da onlara karşı belli bir önyargısı olduğu ortaya çıkıyor.

Yarım Gülüş

Tepkilerini satır aralarına gizlemekle birlikte, kültürsüz ya da kültürü kabaca tüketen burjuvaları, oportünist politikacıları ve tutarsız sosyalistleri aynı kaba koyduğunu sezdiren, Leylâ, Adrienne, vd. gibi savrulmuş kadınları nötralize bir anlatımla yansıtan Tanpınar'ın kalemi, sıra genç kızlara gelince şevkle ışıldamaya başlıyor. Özellikle Selim'in Leylâ'nın davetinde karşılaştığı ve yoğun ilgilerini çektiği, ayda geçen ve romanın adını esinleyen rüyasıyla onu etkileyen Fatma'yı, kendisine kur yapan Şifa'yı ve öteki genç kızları anlattığı bölümlerde... Tanpınar, bu duyguları onca deneyimli Leylâ'nın ağzıyla bile dile getiriyor: "Bu kız hakikaten güzel. Bir peyzaj kadar, bir musiki kadar güzel. Haince ve zekice güzel. İnsana hiç bilmediği hazlar ve ihtiraslar aşılayacak kadar...." (s. 202). Elbette yazarın, kahramanı Selim'le birebir paralel düşen yaşını ve ondan farklı olarak öğretim üyesi konumunu düşündüğümüzde, bu genç kız ilgisi spekülatif bir verimli alan açıyor önümüze... Ancak, *Huzur*'un Nuran'ını, *Sahnenin Dışındakiler*'in Sabiha'sını, *Mahur Beste*'nin Atiye'sini, kimi hikâye kahramanlarını ve romanlardaki diğer kız ve kadın kişilikleri düşünürsek, Tanpınar'daki kadın dünyası bu tür açıklamalarla sınırlı kalmayacak geniş bir anlam dünyası da içeriyor ve ayrıca araştırılması gerekiyor.

Roman, yine de bir "yaşlılık romanı". Tanpınar'la akran olan Selim, ikide bir insanları geç tanımış olduğunu düşünüyor. "Bizim hatamız insanları yavaş yavaş öğrenmekte. Halbuki bir kısmı bunu baştan biliyor. Politikacılar bunu baştan biliyorlar" (s. 140). Yine belli bir yaş dönümüne gelmiş insanlardaki iç hesaplaşma Selim'de roman boyunca uzayıp gidiyor. "Daima küçük şeyler yolumu kesti. Karşıma çıkan ilk meselede şaşırdım, kayboldum. Daima yaşamak için bekledim. İşin fenası, bütün bunları en sonunda öğrenmiş olmam. Şimdi ne yapabilirim artık". (s. 193). Selim, başka bir yerde de insanın insana tahammül edemeyişiyle insanın insana muhtaç oluşunun yarattığı çelişkiye değiniyor (s.198). Şifa'nın kolunda bahçeye doğru yürürken ise "Bir yanım gül fidanı ve bahar. Öbür yanım... " diye düşünüyor, Tanpınar araya girip öbür yanın "ihtiyar bir satir"e denk düştüğünü vurguluyor. Yine mutluluğa ilişkin benzetmelerin arasında şöyle bağlanıyor: "Dudaklarıma taktığım gülüş bile yarım.(...) Ben kat kat perdelerin, muvazaaların arasında yaşayan bir biçareyim" (s.201). Bunlar, kuşkusuz Selim'in kendisi hakkındaki öznel düşünceleri. Oysa daha önce Leylâ;

"Daima formül adamı olarak kalacak. Tarif edince rahat ediyor" biçiminde tanımladığı (Tanpınar, benzer nitelemeyi Yahya Kemal'i incelediği kitabında Ziya Gökalp için de kullanıyor) Selim'i aslında her şeyi fark eden biri olarak nitelemişti. "Nuri beni eskiden beri severdi ve Selim'i kıskanırdı. Selim de bunu bilirdi. Zaten Selim'in kabahati de bu değil mi? Her şeyi bilmesi, fark etmesi ve hepsini birden hatırlaması.... Her an, her an, her an..." (s.131).

Rüya Nizamından Araf'a

Ne var ki Tanpınar, Selim'in kişisel doyumsuzluğunu, romanın başından beri verdiği ip uçları doğrultusunda, dahil olduğu bağlamın rutiniyle özdeşleştirecek, yani "farkında oluş"u bir çeşit "teslimiyet" içinde eritecektir. Kitabı basıma hazırlayan Güler Güven'in andığı plan taslaklarından birinde "son" şöyle düşünülmüş: "Dördüncü Movement: Kayıklar. Mehtapta alaturka musiki. Burada herkes kendi solosunu söyleyecektir. Son konuşma birbirlerine cevap verir gibi Leylâ ile Selim'in konuşmaları olacaktır. Selim romana dönecektir. Belki Marie ile yatacaktır. Demokrat Parti mahkûmdur. Ölüler dirilmez. Binaenaleyh Leylâ'yı rahat bırakacaktır. Gündüz'ün akibeti meçhuldur. Adrienne intihar edecektir. Leylâ, Nevzat, Şifa, hepsi birbiriyle birleşiyor. Hatta Marie bile... Bu halita, bu acayip halita... Bütün bu değişmeler... Ve karışık bir hayalde uyuklayacak". Tanpınar, bu hayale Selim'in çocukluğunun, Anadolu peyzajının ve bütün tanıdıklarının gireceğini, sonra hepsinin yerini mehtaplı su, çiçeklenmiş dal, küçük bir ağacın alacağını tasarlamıştır.

Böylece tekrar "rüya nizamı"na dönülmüş oldu. Tanpınar'da doğrudan doğruya idealist dünya görüşünden, bir metafizikten beslenen "rüya nizamı"na. "Selim'de rüyalarına merak çocukluğunun yadigârıydı. Yalnız büyük babam rüyalarını söylemezdi. Çünkü büyükbabam geçmiş zamandı. Geçmiş zaman rüya görmez sadece hatırlar. Büyük babam hatırlardı. O bir kere ve tam rüya görmüştü" (s.13). Rüyanın bulutsuluğu, onu "geçmiş"e sabitlemiyor, sadece tam olarak kabullenilemeyen ama yine de yaşanması gereken bugünün (güncel yaşantıdaki itici yanların nereye kadarı nesneldir, nereye kadarı yazarın algısından kaynaklanan tasarımlardır, ayrı konu) üstünden aşarak örtük bir gelecek tasarımına bağlanıyor: Herkesin "esaslı"nın ardında ve sanatla haşır neşir olduğu bir gelecek tasarımına. Tanpınar, burada neredeyse ciddiye almadığı sosyalistlerin ütopyasıyla buluşuyor; insanın ürettiği nesneye yabancılaşmadığı, ihtiyacına göre tükettiği, artık değer gaspı ortadan kalkınca bollaşacak zamanı kendisine ayırdığı ve başta sanat olmak üzere bütün manevi değerlerin imecesine katılabildiği bir gelecek "rüya"sı. Kuşkusuz sosyalistlerin buna doğru çizdikleri yol, Tanpınar'ınki gibi belirsiz değil, ayrıca sanat zevklerinin ne oranda çakışacağı da düşünülebilir.

Tanpınar'da rüya da, geçmiş de, gelecek de hep "araf", dolayısıyla ve hep o "araf"ta kalındığı için ışıldıyor...

Sayfa numaraları romanın Adam Yayıncılık tarafından yapılan ilk baskısındandır. (1987).

(*Adam Sanat*, sayı 174, Mayıs 2000, s. 24-29.)

YİTİRİLMEMİŞ ZAMANIN ARDINDA: AHMET HAMDİ TANPINAR ve MUHAFAZAKÂR MODERNLİĞİN ESTETİK DÜZLEMİ

Hasan Bülent Kahraman

Ahmet Hamdi Tanpınar düşünce yazıları da yazmıştır fakat asıl kimliğini bir edebiyatçı, özellikle de şair ve romancı olarak kazanmıştır. Bu bağlamda kendisi şair yanını her zaman daha önemsemiştir. Gene de gerek Türk edebiyatında gerekse düşünce yaşamında Tanpınar'ın asıl üstünde durulan niteliği onun bir romancı ve denemeci olarak ifade ettikleriyle ilgilidir. Şiiri hakkında yayınlanan çalışmalar da vardır. Ama, orada bile Tanpınar'ın üstünde durulan yanı düşünceleridir. Bu o kadar temelli bir gerçektir ki, Tanpınar'ı farklı algılama düzeylerinde ele alan çalışmalar yoğunlukla onun romanlarından yola çıkmıştır.

Bu ilginç bir gelişmedir. Çünkü, iki şeyi birden göstermektedir. Öncelikle, Tanpınar, Türk edebiyatında bir kaç kişi sayılmazsa üstünde en çok durulan yazarlardan birisidir ve bu başlı başına bir olgudur. İkincisi, Tanpınar, hakkında yazılanların düşünceleriyle ilgili olmasına, yaşasaydı, herhalde tepki göstermezdi. Çünkü, Tanpınar'ın kendisi de bu yanını önemsemiştir. Belki bir düşünce adamı olarak tanıtmamıştır kendisini ama, sanatçı kimliğini daima düşüncelerinin içinden oluşturmaya özen göstermiştir. Kaldı ki, bir 'estet' olmasının ve o niteliğiyle Türk edebiyatında özgün bir konuma sahip bulunmasının en önemli nedeni ve koşulu da budur. Tekrar edelim, her ne kadar kendisi şairliğini daima aramış ve asıl sanatçı sıkıntısını bu alandaki verimlerini düşünerek çekmişse de düşünce adamı nitelendirilmesini özlemle beklediği bellidir. Bu, her şeyden önce romanlarının dokusuna sinmiş yaklaşımlarında ortaya çıkmaktadır. Üstelik, Tanpınar, öyle bir 'formasyondan' geçmemiş olsa bile, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde çok uzun yıllar bir 'bilim adamı' kimliği kurmaya uğraşmıştır. Bu çabalarının bir uzantısı olarak bir edebiyat tarihi yazmıştır. Antolojiler düzenlemiştir. Biyografiler kaleme almıştır.

Düzyazı veriminin belli bir nitelik ve niceliğin altına inmemesine gayret etmiştir. Ayrıca, dikkatle okunduğunda, yazdığı edebiyat tarihinin de, hazırladığı antolojilerin de, eksik bıraktığı biyografinin de aslında bir 'bilgi rejimi' çözümlemesi olduğu görülmektedir. Nihayet, Tanpınar, özellikle *Huzur* romanını yayınladığında ilgili izlerçevrenin *romanı* değil, romandaki *tartışmayı* ve *sorunsalları* irdelemesini büyük bir iştahla beklemiştir. Bütün bunlardan sonra, Tanpınar'ın sanatçı kimliğinin ötesinde ya da en azından onunla yoğrulmuş olarak bir 'düşünür' sıfatıyla kabullenilmesi çok aykırı bir tavır olmamaktadır. Fakat bu yaklaşım kendi içinde bir dizi sorun yaratmaktadır.

Herşeyden önce bu anlayış ve yaklaşım inceleme öznesini Tanpınar olmaktan hızla uzaklaştırmaktadır. İrdelenen artık Tanpınar değildir. Onun mümessili olduğu çeşitli olgulardır. Bunlar toplumsal, kültürel, hatta siyasal sorunlar olabilmektedir. Tanpınar, belli bir dönemde bunlara, örtük ya da açık, cevaplar vermiş bir *simge*, bir *temsil nesnesi* olarak görülmektedir. Hatta daha ağır bir nitelendirmeyle söylemek gerekirse 'kullanılmaktadır'.

Kendi içinde başlı başına bir sorun olan bu durum Tanpınar'ın kendi özgül arayışı söz konusu olduğunda daha da büyümektedir. Çünkü, Tanpınar bu alımlamayla kendisine tayin ettiği işlevin dışında bir noktada tutulmaktadır. Bu kaçınılmazdır. Şundan ki, Tanpınar, bu modelde, *içeriden* değil *dışarıdan* bir okumaya ve çözümlemeye tabidir. Bu da, onun yapıtının iç meselelerinin ihmalini getirecektir. O itibarla üstüne çok sayıda inceleme yazılmış olmakla birlikte Tanpınar okumasının henüz eksik olduğunu belirtmek gerekir. Bu eksiğin giderilmesi ya da tamamlanması mümkün müdür sorusu ise bir epistemoloji sorunu olarak karşımızda durmaktadır ve bu yazının temel sorularından birisidir. Bu, Tanpınar'ın açtığı veya Tanpınar'ın da, karşısında, önünde bularak cevap aradığı soruların bugün için ne derecede geçerli ya da anlamlı olup olmadığını da irdeleyeceğim düzlem olacaktır.

Bir başka nokta şudur: Tanpınar, hemen tüm değerlendirmelerde moderniteyle ilişkilendirilmiş bir yazardır. Bu, Tanpınar'ın Bergsonculuğuna da açılan kapıdır. Kimi araştırmacılar, bu kavramlarla hareket ederek Tanpınar'ın temel niteliğini oluştururken döneminin Batılı yazar ve düşünürlerini okuduğunu, özümsediğini söylemektedir. Tanpınar, kendisini çok saklayan bir yazardır. O nedenle bu çözümlemelerin yapılması ciddi 'kazıları' gereksinmektedir ve onların bir bölümü de gerçekleştirilmiştir. Ne var ki, Tanpınar'ın cevaplarının ve Bergsonculuğunun dönemin bir uzantısı olduğu dikkatlerden kaçmıştır. Bu gerek Tanpınar'ın modern niteliğinin ortaya çıkartılması, gerekse Tanpınar'ın asal işlevlerinden birisi olan Türk 'muhafazakâr modernliği'nin oluşturulmasındaki rolünün belirlenmesi sürecinde son derecede önemli bir husustur. Bu yazı bu odakları aydınlatmaya ve Tanpınar'ı Türk muhafazakâr modernleşmesinin estetik boyutunu oluşturma çabasındaki isim olarak temellendirmeye çalışacaktır.

TANPINAR'IN ÇIKIŞ KAYNAĞI, KÖKEN ve KOŞULLARI

Ahmet Hamdi Tanpınar, geçiş döneminin insanıdır. 1901 yılında doğmuştur. Hayatını çeşitli kaynaklarda, ondan ayrı bir zevk alarak anlatmıştır. Her ne kadar, kısa fakat gerek üslubu ve tavrıyla, gerekse söyledikleriyle Tanpınar'ın kişiliğini anlamakta kullanılan asıl kaynaklardan birisi olan "Antalyalı Genç Kıza Mektup"[1]ta bundan kaçınır ve 'kendime gelince... insan o kadar mühim değildir. Ben de herkes gibiyim' diyerek işin bu yanını geçiştirirse de kendisini olanca çıplaklığıyla gösterir. Bu, "Kerkük Hatıraları" isimli yazısında da böyledir.[2]

Söz konusu metinler ayrıntılı olarak incelenmiştir. Hep birlikte gözden geçirildiğinde, Tanpınar'ın o metinlere aktardığının yalnızca entelektüel oluşumunun köşe taşları olduğu görülür. Ne var ki, Tanpınar, entelektüel oluşumunu yalnızca toplumsal ve kültürel olandan hareketle tanımlanamaz. Kişisel olan, hatta bilinçaltının etkileri, bu yapılanmada öne çıkmaktadır ve Tanpınar daima bu iki farklı ögeyi bir arada vermek isteyecektir. O yapı ögelerinin içinde kişisel olanların bir bölümü oldukça dramatiktir. Hatta insan onları okuduğunda gerçekliklerinden bile kuşkuya düşebilir. Tanpınar kendisini bir roman kişisi gibi anlatmaktadır. Romanlarında görülen farklı kişilikler o kişiden, Tanpınar'dan parça parça izler taşırlar. Ama Tanpınar tümünde ortak olan bir niteliği dile getirir. O, ölüm düşüncesidir. Bunu, çocukluğuna geri dönüşle, Kerkük yıllarını hatırlayarak, 'olan olmuştu... korkunç düşünce içime yerleşmişti' diye açıklayacaktır.[3]

Tanpınar, bu oluşuma ikinci vazgeçemediği ögeyi ekler: Akdeniz. Bu kavram onda, Yahya Kemal'de ve Yakup Kadri'de görüldüğü üzere bir kültürel kavram değildir. Hatta Tanpınar'da o niteliğini tümden yitirir; kişiselleşir ve bir ölçüde de o kişisel alımlamanın bağlamında anlam kazanan, özgülleşen bir kişisel *estetik* kategorisi olur. Bu yanıyla Akdeniz, onun için en geniş anlamıyla, sonuna kadar bağlı kalacağı 'ışık ve su' kavramlarıyla örtüşür.[4]

---

1 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Antalya'lı Genç Kıza Mektup", Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları, t.y., 255-260. Bu metin Tanpınar'ın yazdığı en güzel metinlerden birisi kabul edilebilir. Aşağıda değinilecek olan, 'ışık ve su' öğelerinin bu kadar güzel anlatıldığı başka pek az yazısı vardır, Tanpınar'ın. O nedenle olsa gerek çok iktibas edilmiştir. Bununla birlikte, Tanpınar'ın yakınında bulunmuş asistanı tarafından mektubun bir 'genç kız'a değil, bir erkek öğrenciye yazıldığı yakında açıklanmıştır. Ayfer Tunç, "Tanpınar'ın bir kelimesini bile feda etmemek lâzım", *Kitaplık*, no. 40 Mart-Nisan 2000, 124-125.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Kerkük Hatıraları", Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları, t.y., 247-254.

3 "Yaşar Nabi Nayır'a mektup". Yaşar Nabi Nayır, *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1976, 46. (Bundan sonra "Nayır'a" diye zikredilecektir).

4 Bu ögeler üstünde Tanpınar sonuna kadar düşünecektir. Hatta, bütün bir Tanpınar estetiğinin bu iki öge etrafında kurulduğu söylenebilir. Üstelik Tanpınar, onlarla olan ilişkisini sadece kişisel bir düzeyde de tutmayacaktır. Onların felsefi açılımları üstünde duracak, başka yapıtları ve kişileri

Bütün bunlar, Tanpınar'ın içinden bir türlü atamadığı eserine ve üslûbuna derinden nüfuz etmiş olan ıstırap duygularının arasından hatırladığı şeylerdir. Gene de, belki Kerkük ve ölüm duygusu değil ama Akdeniz ve Antalya onun kısmî bir neşeyi yaşamasına olanak verir. Oradan, Tanpınar, kimliğini asıl oluşturacak ögeye, entelektüel tarihine sıçrar. Önce bir ara konakta durur. Bu, neslinin tanımı, yaşadıkları ve özellikleridir. Bunu da kendisinde çok görülen bir benzetmeyle ifade edecektir: 'Bir nevi yetimlik hissi.'[5] Sonra devam eder ve "bu hal bizim neslimizde büsbütün kuvvetli oldu"[6] der. Tanpınar'ın 'kuvvetli' olduğunu söylediği hal, onun entelektüel yapısını tamamlarken başvurduğu ikinci katman olan toplumsal kanava ve ilişkilerdir. Tanpınar, tahsil için İstanbul'a gelmiştir. Zaman, 1918 yılının Ağustosudur. Daha sonra, "Bu, harbin son aylarıydı ve İstanbul hakikaten korkunçtu" diye yazacaktır. "Fert hudutlarının ötesine geçen bir şey ölmüş" gibidir. Aslında, daha Kerkük'te, 'imparatorluğun yıkılış faciası içinde' yaşamıştır. Bunların sonucu olarak, açıklar 'o kuvvetli hal'i: "Çocukluğumun hangi devresine baksam, etrafımda ve kendi içimde bu vatan endişesini gördüm. İşte mütarekenin eşiğinde (1918 Ağustosu-HBK.) bu endişe beni büsbütün kaplamıştı."[7/8] Bunun bir sonucu olacaktır. Tanpınar, onu kişiliğinin ve neslinin genel misyonu'nu vurgulayarak açıklar: "Hiçbir milletin münevveri, bizim kadar içtimai olamaz. Eğer ferde ait bazı hakların bile peşinde koşmamışsak, bu, daimi bir tehlike içinde yaşamamızdan gelir. Türk milleti iki yüz sene muhasara edilmiş bir kale nizamiyle yaşadı. Muhasara şiddetlendikçe fert kendisini cemiyete bağışladı."[9]

Bu çerçeve Tanpınar'ın geleceğini kuracaktır. Zaten, işin içinde ilginç bir nokta vardır. Tanpınar bu satırları Yaşar Nabi Nayır'a bir mektubunda çok yıllar sonra yazmaktadır. O itibarla, Tanpınar, 'retrospektif' bir yaklaşım içindedir. Kendisini ve geçmişini, bir tür 'geriye dönüş'le okumaktadır. Bunlar, Tanpınar'ın yaşadıklarıdır.

Tanpınar, entelektüel kimliğini oluşumunun üçüncü evresi olarak tanımlar. İstanbul'a geldikten kısa bir süre sonra Yahya Kemal'le karşılaşır. Onun adını

çözümlerken gene o kavramlara başvuracaktır. O anlamda Bachelard'a özel bir ilgi duyacaktır. O kadar ki, 'üst ben'i denebilecek, o nedenle de aslında kendi çözümlemesi olan Yahya Kemal biyografisinde tartışmayı gene bu iki kavrama ve Bachelard'a getirecektir. Bkz. A. H. Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1982.

5 H. Tanpınar, "Nayır'a", 47.

6 Ibid., 47.

7 Ibid.

8 Güzin Dino, Tanpınar'ın, 27 Mayıs darbesini öğrendiği günkü endişesini ilginç bir gözlemle açıklamaktadır. Tanpınar, telaş içindedir ve 'devlete zeval gelmesin', diyecektir. Güzin Dino, "Beyazıt Meydanı'nda Öldürülmüş Bir Genç", *Kitap-lık*, no. 40, Mart-Nisan 2000, vi.

9 "Tanpınar, "Nayır'a"; 47.

Antalya yıllarından bilmektedir. Tarih ve felsefe okumak niyetindeyken, Yahya Kemal'in etkisi altında edebiyat okumaya yönelir. İlk karşılaşmalarını, belli ki, Tanpınar kurgulamıştır. Elinde Yahya Kemal'in çok önemsediği ve dikkatini çekeceği belli olan bir şairin kitabını tutmaktadır.[10] Orada başlayan yakınlaşma, Tanpınar'ın ömrünün sonuna kadar devam edecektir. Daha sonra "Hiç kimsenin, Yahya Kemal hariç, tesiri altında kalmadım."[11] diyecektir. Fakat, Yaşar Nabi'ye mektubunda, Yahya Kemal'in kendisi ve kuşağı üstündeki etkisinin derinliğini çarpıcı biçimde açıklayacaktır: "Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe içimdeki karışık dünya nizamını buldu."[12]

Bu Tanpınar'ın misyonunu neredeyse 'veciz' fakat gene kapalı biçimde açıkladığı noktadır. Yahya Kemal, ona bir şey öğretmektedir. İlk bakışta, *'cemiyetin içindeki fert'* düşüncesi, belki *kültürel* ve *toplumsal* bir olgu diye görülebilir. Oysa *estetik* bir yanı da vardır ve asıl önemli olan budur. Yahya Kemal, toplumsal koşulların oluşturduğu cemiyet-fert zıtlaşması içinde biçimlenen kişiliğe yeni bir boyut katmakta, ona ve onu taşıyan kişiliğe estetik çehresini vermektedir: "*Cemiyet fikriyle saf estetiği atbaşı yürütmesi, hatta biribirinin tamamlayıcısı yapması* onun en büyük tarafıdır."[13]

Tanpınar'ın daha sonraki arayışını bu bileşenler ortaya çıkaracaktır. 'Arayış' sözcüğü, Tanpınar için kullanıldığında özel bir anlam taşır ve özel bir dikkati gereksinir. Tanpınar, ileride gösterileceği gibi, eğer onun gibi söylemek gerekirse bulan adam değildir. Bulmak, Tanpınar'da sürekli aramak halidir. Bir başka deyişle aramanın kendisi, aranan şey, arayış süreci doğrudan doğruya bulmaya tekabül eder. Bu, Tanpınar'ın biraz Yahya Kemal'den öğrendiği bir şeydir. Fakat geniş ölçüde Bergson'dan kaldırmaktadır bu gerçeği Tanpınar. Bergson felsefesini, daha sonra değinileceği gibi, Tanpınar bir felsefe kategorisi olarak hemen hemen hiç zikretmez. Tanpınar üstünde yapılmış onca çalışmada Bergson'la arasında kurulan onca ilişkiye karşın, düşünce yazılarını kapsayan yapıtlarında Bergson'un adı çok sınırlı olarak anılmaktadır. *Yaşadığım Gibi*'nin 'indeks'ine göre kitapta Bergson adı yalnızca iki defa geçmektedir.[14] *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de de durum daha farklı değildir. Gene yalnızca iki kez anılmaktadır, Bergson adı.[15] Kendisi de bunu itiraf eder ve yapıtı üstünde çok etkili olan Bergson'u

10 A. H. Tanpınar, *Yahya Kemal*, 7.

11 A. H. Tanpınar, 'Tanpınar'ın Hatıra Defterinin Son Satırları', Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın*, 22.

12 Tanpınar, "Nayır'a", 48.

13 Ibid., 48. Vurgulama benimdir.

14 A. H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, haz. Dr. B. Emil, Dergâh Yayınları, t.y., 436.

15 A. H. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Dr. Z. Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. Baskı, 1977, 502.

çok az okuduğunu söyler.[16] Bununla birlikte, Tanpınar, bir çok yazısında kullanacağı ve Bergson'da temel olan bir kavramla söylemek gerekirse, 'oluş halindedir.' Bunu, Yahya Kemal'e atfen açıklar. "Yahya Kemal'in bana ilk öğrettiği şey galiba kendime mühlet vermek oldu" der.[17] Bu mühlet uzundur. Daha sonra kendisini otuz yaşında bulduğunu kaydedecektir.[18] Eserlerini, geç ve 'olgun' döneminde vermeye başladığı ise özellikle zikredilecektir.[19] Kendisi ise bunu hem 'gecikme' hem de 'düşünce med ve cezirleri' diye alacaktır.[20]

Bu 'oluş', sadece zamanla ilgili değildir. Bir bilincin oluşumudur aynı zamanda. Neleri içerdiğini Tanpınar, çok net bir biçimde ve 'özetleyerek' aktarır: "Bizi kendi meselelerimize ve imkânlarımıza ve hakiki vaziyetimize götürdü."[21] Bu vaziyet, imkân ve mesele yalnız Tanpınar'ın 'misyonunu' ve Yahya Kemal'in konumunu belirlemekle kalmaz. Bütün bir cumhuriyet döneminin temel zihinsel paradigmasını da hazırlar. Tanpınar, Yahya Kemal'i bu aşamada 'zevki kurdu' diye tanımlamaktadır. Fakat, daha sonra çok ve ayrıntılı olarak tartışacağı bir kavramın eşiğine gelir yeniden ve 'maziyle hesaplaştı' der.[22] Bu, Tanpınar'ın daha sonra döneceği 'klasik', 'neo-klasik' gibi kavramların başlangıç noktası ve Yahya Kemal'in ana çabasının hem bir açıklaması hem de bir tür meşrulaştırılmasıdır.[23] Tanpınar, hayatının sonuna kadar bu izden yürüyecektir. Maziyle hesaplaşmasını asla bitiremeyecektir. Onu anlamaya çalışacak, onu 'duymaya' gayret edecektir. Bu nedenle, Yahya Kemal incelenmeden, Tanpınar'ın Yahya Kemal okuması irdelenmeden ve kavranmadan doğrudan doğruya Tanpınar'ın anlaşılması olanaksızdır. Tanpınar, Yahya Kemal'in uzantısıdır. Onun bir tür tamamlayıcısıdır. Yahya Kemal'in söylediklerini derinleştirmiş ve genişletmiştir.

---

16 Tanpınar, "Antalyalı", 259.

17 A.H. Tanpınar, "Nayır'a", s. 48.

18 A.H. Tanpınar, "Hatıra Defteri", 22.

19 Mehmet Kaplan, "uzun yıllar kendi şahsiyetini geliştiren Tanpınar'ın otuz beş yaşından sonra kaleme aldığı"nı söylediği eserlerin, yani öykülerinin ve romanlarının hiçbirisi onun kırk yaşından önce yayınlanmamıştır. Tefrika tarihleri de aynı doğrultudadır. Kaplan bu yargısına metinlerin ilk yazılış ve üstünde çalışmaya başlayış tarihlerini düşünerek varmaktadır herhalde. O da, Tanpınar'ın kendi hakkında söyledikleriyle uyuşan bir sonuçtur. Gene de buradan hareketle iki şey söylenebilir, Tanpınar'ın, nereden bakılırsa bakılsın kısa bir yazıcılık hayatı olmuştur. İkincisi Tanpınar'ın yazar kimliği toplumsal planda, kırk yaşından sonra belirmiştir. Mehmet Kaplan "Tanpınar Hakkında Birkaç Söz" A. H. Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 9. Baskı, 1999, 6. (Bundan sonra 'H' ile gösterilecek ve sayfa numaraları metinde, imden sonra verilecektir).

20 Tanpınar, "Nayır'a".

21 Ibid., 48.

22 Ibid., 48.

23 Bu konuda daha kapsamlı bir tartışma için bkz., Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbeaud'yu Okudu mu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, (Bundan sonra "Kahraman, Yahya Kemal" diye zikredilecektir).

Fakat kökeni Yahya Kemal'de bulunmayan, ilk kez Yahya Kemal tarafından dile getirilmemiş, özgün bir tek Tanpınar düşüncesi, yaklaşımı, önermesi, çıkarsaması yoktur. Estetik 'ifade' olarak ve elbette bir hikâye ve roman yazarı kimliğiyle Yahya Kemal'in ilerisindedir. Fakat düşünce düzeyinde, kültür birikimi belli alanlarda daha yoğun olsa da, sadece Yahya Kemal'in ortaya attığı görüşleri genişletmek, somutlaştırmak ve kanıtlayıp doğrulamak çabasındadır.

Bu, Tanpınar için bir dönüm noktasıdır. Çünkü, bir yandan 'tezat'larının doğmasına yol açacak, bir yandan onun, *'salaud'*[24] özelliğini ortaya çıkaracak ve siyasal konumunu belirleyecek, bir yandan da asıl uğraşısını hazırlayacaktır. Tanpınar, Yahya Kemal'le karşılaştıktan sonra 'dünyayı estetize etme' veya 'dünyayı bir estetiğin içinden alımlama' çabasının adamı olacaktır. Onun, şimdi toplumsal, zihinsel ve kültürel kategorilerin içinden görülen fakat dikkate alınmayan, ihmal edilen temel kaygısı budur. Berna Moran, bu gerçeği 'zevk sorunu' olarak koymaktadır ve haklıdır.[25] Tanpınar için bütün gerçeklik 'zevk' kavramının çevresinde görülmüştür ve bu niteliğiyle o, Türk 'muhafazakâr modernliği'nin estetik bacağını hazırlamaya çalışmaktadır. Onda çok tartışılan Doğu-Batı çelişkisi de bu arayışın bir parçasıdır.

MUHAFAZAKÂR MODERNLİK, ESTETİSİZM ve ÖTESİ

Tanpınar, "zihnin hazmı konuşma ile oluyor" der.[26] Konularını konuşurken bulduğunu söyler. Bu, bir konuşma ustası, *conversationist* olan Yahya Kemal'den devr aldığı bir özellik olabilir. O nedenle, bir tür karşısındakiyle konuşma olarak algılanabilecek ve o niteliğiyle Tanpınar'ın bir çok başka makalesinde değindiği kavramları yoğun bir biçimde aktardığı aynı metnin izi sürülecek olursa, onun temel çabasına kaynaklık eden düşüncesini de şöyle özetlediği görülür. "Cemiyetimizin bence en büyük meselesi medeniyet ve kültür değiştirmesidir."[27] Tanpınar, üstüne ciltler yazdığı bu olguyu, 'bir gün Ihlamur köşkünü tek

---

24 Tanpınar, "Hatıra", 22. Salaud, Sartre'ın terminolojisinde bir kavramdır. Taner Timur, *Huzur*'u incelerken, Mümtaz'ın durumunu, derin bir kavrayışla bu kavrama atıfla açıklar. O arada, Tanpınar'ın kavramı bu haliyle kullanmadığını, "garip ve münasebetsizin birisi" diye geçirdiğini söyler. Oysa, Hatıra Defteri'nde Tanpınar, kendisini bu terimle tanımlamaktadır. Tanpınar'ın Varoluşçuları doğrudan okuyup okumadığı çok tartışılmış, ileride de değinilecek bir konudur. Bu çelişki onu olduğu kadar, Tanpınar'ın okuduklarını saklama konusundaki becerisini de gösteren çok ilginç bir noktadır. Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul: Afa Yayınları, 1991, s. 319. (Bundan sonra Taner Timur, Osmanlı Türk diye zikredilecektir)

25 Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 243.

26 A. H. Tanpınar, "Paris Tesadüfleri IV: Tiyatrolar ve Kahveler", *Yaşadığım Gibi*, 274.

27 Tanpınar, "Nayır'a", 51.

başıma gezerken duydum' demektedir. Bunu gören Tanpınar, düşünsel ve bir o kadar da sanatçı kimliğini oluşturacak süreci başlatır. Bu süreç, yukarıda belirtilen aşamalardan geçerek gelişmektedir. O aşamalar arasında *Dergâh* dergisi vardır. Tanpınar, bu dergiye olan borcunu her fırsatta açıklamaktadır.

Dergâh dergisi 1921 yılında yayın hayatına girer. Anadolu'daki savaş sürmektedir. Yeni bir toplumsal oluşumun eşiğinde bulunulmaktadır. Bir kaç yıl içinde başlayacak değişimler henüz söz konusu değildir. Döneme egemen olan düşünce yıkılışa doğru gidişin nasıl durdurulacağıdır. Bu düşüncenin ve açılımlarının neler olduğunu, tek bir insanda nasıl tezahür ettiğini Tanpınar, yukarıda betimliyordu. Arayış, 'vatanın kurtarılması' idi. Bunun ötesi henüz söz konusu değildi ve toplumsal zihin Cumhuriyet rejiminin getireceği radikal dönüşümden çok uzak bir noktada, hâlâ Tanzimat'la birlikte başlayan 'inkıraz' meselesiyle meşguldür. O kadar ki, bir süre sonra Yahya Kemal, yeni bir dönemin başlamakta olduğunu sezdiği ve açıkladığı yazısında yakın dönemin 'Üç Tepe'de kurulduğunu söylemektedir.[28] Dönem, yaşanan gerçeği somutlaştırmak ve biçimlendirmek çabasında olduğundan, mevcut durumu tanımlamak için Bergson felsefesine adeta bir kurtarıcı gibi tutunur herkes.

Nazım İrem, *Dergâh* Dergisinin 1921 yılında yayın hayatına girmesi ile Bergsonculuk felsefesi spekülatif bir girişim olmaktan çıkarak, günün siyasal ve kültürel sorunları ile doğrudan karşılaşmaya başlamıştır' demektedir.[29] Bu karşılaşma, daha sonra üzerinde özellikle Tanpınar tarafından durulacak bazı sorunlara 'yeni' bir açıklama önerisi sunmaktır. Bu anlamda Bergsonculuğun iki önemli işlevi söz konusudur. Öncelikle, Kurtuluş Savaşı'nı başlatan 'atılım' kavramı açıklanmak istenir. Bu, sonra da sıklıkla başvurulacak bir terimi Bergson'dan ödünç alarak gerçekleştirilir. Başlatılan şey '*elan vital*'in somutlaşmasıdır. Ortada bir yaratıcı atılım bulunmaktadır. '*Yaratıcı evrim*' işlemektedir. Bir toplum kendisini 'kurtaracak' atılımı ortaya koymuştur. Bununla birlikte, Bergsonculuğun daha da önemli bir arayışı vardır.

Bergsonculuk, Türkiye'de bir düşünce hareketi olarak başlamıştır. Bununla birlikte geniş ölçüde edebiyatçıların egemen olduğu bir kesimde etkili olmuştur. Edebiyatçılar, o tarihte '*siyasal entellektüelizm*' denilecek bir sürecin ve oluşumun da içindedirler. Yahya Kemal, 1912 yılında, Paris'ten döndükten hemen sonra orada milliyetçilik konusunda, Albert Sorel'den öğrendiklerini çevresine yaymaya başlamıştır. Bu amacını daha ziyade Edebiyat Fakültesi'ndeki hocalığını ve yanındaki gençleri 'kullanarak' gerçekleştirmektedir. Yahya Kemal, bu an-

---

28 Yahya Kemal Beyatlı, "Üç Tepe", *Eğil Dağlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1981, 283-288.

29 Nazım İrem, Muhafazakâr Modernlik, "Diğer Batı ve Türkiye'de Bergsonluk", *Toplum ve Bilim*, 82, Güz 1999, 141-178 (Bundan sonra, İrem, "Muhafazakâr", diye zikredilecektir).

lamda tarih, din, millet, vatan gibi kavramlar üstünde durmaktadır. Bununla birlikte, görüşlerinin somutlaşması Ziya Gökalp'le karşılaşmasından sonradır.

1910'lu yıllarda Ziya Gökalp, temel görüşlerinin önemli bir bölümünü tanımlayacak bir aşamaya gelmiştir. Siyasal etkinliğini kurmuştur. İttihat ve Terakki'nin ve dönemin milliyetçi fikirlerinin oluşumunda asıl merkez olan Türk Ocakları'nın ideologu konumundadır. Daha ziyade Durkheim'dan hareket ederek geliştirdiği görüşlerinde ciddi bir korporatizmi ve onunla içiçe geçmiş bir solidarizmi savunmaktadır.[30] Abdullah Cevdet'le birlikte başlamış olan sert pozitivizm, Gökalp'te yeni bir evreye taşınmıştır. 1920'lerin ortasına kadar sürekli olarak geliştireceği fikirlerinde Gökalp, bilimselci bir yönelimi, kültürcü bir anlayışla bütünleştirme çabası içindedir.[31] 'Cemiyet'in fert karşısındaki önemini, ferdin kimliğini cemiyet içinde eritme düşüncesini savunmaktadır. Bu cemiyetçilik, daha o tarihlerde yüzyıla yaklaşan bir Batılılaşma geleneğinin üstüne oturmak durumundadır. Gökalp, özellikle daha sonra, Batıya yönelmenin ana nedeni olan kalkınmacı, dolayısıyla da teknolojist bir arayışın dışında kalınamayacağını fark etmiştir. Yanısıra, Batıcılığın yarattığı kopuşların da ayrımındadır. Bütün çabasını bu ikilemi kabul edilebilir ve uygulanabilir bir gerekçeye ve 'rasyonele' bağlamaya yöneltir. Kültürcülük bu noktada devreye girer. Gökalp, Batının tekniğini almayı fakat onu yerli bir harsla işlemeyi öngörmektedir. Bu yanıyla modernitenin evrenselciliğine karşı olmasa da ciddi bir seçenek çıkardığı düşüncesindedir. Cemiyetçilik ise 'yıkılmış' ya da 'yaralanmış' benliği onaracak bir 'ulus bilinci'nin kaynağıdır. Kaldı ki, cemiyetçilik, aslında devlet merkezli bir modernite projesinin de kristalizasyon aşamasıdır. Bu niteliğiyle modernitenin teknolojist kökenli hareketi kendi varlık nedenine kavuşabilecek, meşruiyetini kazanacaktır.

Bu bağlam, radikal yırtılmaları ve kopmaları öngörür. Henüz o aşamada bulunulmamaktadır. Buna rağmen, Gökalp, güçlü bir kavrayışla, yakın dönemin yükünden kurtulmak çabasındadır. O itilişle, biraz da zorlama bir biçimde, Orta Asya kökenine yönelir. Fakat, o noktada çok samimi değildir. Çünkü, yakın çevresini geçmişe bağlı olmakla suçlamaktadır. Gelecek arayışı onu, yeterince ifade etmese bile ve Orta Asya göndermelerine karşın Batıya bağlamıştır. Gelecek de bu anlamda Batıdır. Kendi yakın çevresinde ayrı bir önem verdiği belli olan Yahya Kemal'i, o tarihlerde yayınladığı şiirlerinden ötürü eleştirmektedir.[32]

---

30 Bu konuda yapılmış en kapsamlı çalışma olarak bkz., Taha Parla, *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1989.

31 Gökalp'in düşüncelerinin bu bağlamdaki muhtasar bir yorumu için bkz., Niyazi Berkes, Translator's Introduction, Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization*, translated and edited with an introduction by Niyazi Berkes, Estport, Connecticut: Greenwood Press, 1959; 22-30.

32 Hasan Bülent Kahraman, "The two nationalism in Turkey: Yahya Kemal versus Ziya Gökalp, Bergson versus Durkheim", *Yayımlanmamış Konferans Tebliği*, MESA 1999, (Bundan sonra, 'Kahraman, 'Two nationalism' diye zikredilecektir).

Yahya Kemal ise o sıralarda ulus bilincinden çok ulusal kimlik arayışı içindedir.[33] Bunun ancak geçmişe bakarak bulunabileceğini düşünmektedir. Geçmiş ise sınırları belli bir oluşumdur. Zaman olarak 1071 yılı, mekân olarak da Anadolu'dur. Gerçi bir dönem Antik Yunan'dan yararlanmanın olanaklarını araştırmıştır fakat sonunda bu senteze ulaşmıştır. O anlamda, Türklük, coğrafyayla ve bir 'zevk'le ilgili bir husustur. Bir başka deyişle, yukarıda da belirtildiği üzere, bir estetik meseledir. Daha da daraltmak gerekirse bir dil sorunudur. Eğer bize benliğimizi duyuracak bir dile ulaşılabilirse onun içerdiği gerçeklik tarih ve millet şuurunu da getirecektir. Bu, dini de içeren bir alımlamadır.[34] Müslümanlık, daha sonra Tanpınar'da da görüleceği üzere, bütünüyle estetik bir kategoridir. Toplumsal kimliğin bir parçası oluşu estetik bir gerçekliğin içinden geçerek anlaşılabilir. Örneğin mimari bu gelişmenin bir parçasıdır.

Tanpınar'ın daha sonra 'zevk' kavramıyla açıkladığı bu 'estetizasyon', Yahya Kemal'i somut ve soyut düzeylerde bir arayışa iter. Öncelikle, Yahya Kemal, bütün bu oluşumların kaynağı olarak Nedim dönemini, Lâle Devrini görmektedir. O nedenle devrin dilini kullanarak 'yeni' gazeller yazmaktadır. İkincisi, Tanpınar'ı da sonuna kadar etkileyecek olan müziği, mimariyle birlikte ikinci bir 'gerçeklik' düzlemi olarak tanıyacaktır. Ulusal benliği ve kimliği tanımlama evresinde ise cemiyet düşüncesine ve evrenselci teknolojist bir modernizasyon anlayışına mesafeli davranmaktadır. O noktada da, Ziya Gökalp'in 'Harâbîsin harâbâtî değilsin/Gözün mâzîdedir âtî değilsin' kınamasına karşılık 'ne harâbî ne harâbâtîyim/kökü mâzîde olan âtîyim' karşılığını vererek,[35] Tanzimat'ta başlayan ve bütün bir cumhuriyet boyunca devam eden büyük çatışma paradigmasını oluşturur. Bu, Taner Timur'un *'muhafazakâr devrimcilik'*,[36] Nazım İrem'in *'muhafazakâr modernlik'* diye kavramlaştırdığı eşiktir.

Dergâh dergisi bu sorunlu, dar ve zor zamanların ardından, yaşanan gerileme ve mevzi yitimine karşı bir cephe hareketi olarak gelişir. Edebiyatçıların, mahcub özgürlük arayışlarının bu gelişmenin içerdiği 'ananecilik'[37] ve daha

---

33 Yahya Kemal'in o dönemde geliştirdiği ve sonuna kadar koruduğu görüşlerinin genel bir sunumu olan şu yazısına bakılabilir: Yahya Kemal Beyatlı, "Yahya Kemal Bey'in Konferansı", *Mektuplar, Makaleler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1990; 257-261.

34 Yahya Kemal'in bu görüşlerinin erken ve kurucu Türk modernizması bağlamındaki tartışması için bkz., Hasan Bülent Kahraman, Yahya *Kemal*.

35 Yahya Kemal, "Ziya Gökalp", *Siyasî ve Edebî Portreler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 16.

36 Taner Timur, *Osmanlı-Türk*, 316.

37 Ananecilik, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun geliştirdiği bir kavramdır. Konuyu kendi bağlamı içinde, Nazım İrem zikredilen makalede ele almaktadır. Bununla birlikte Baltacıoğlu'nun görüşleri özellikle şu kaynaklarda izlenebilir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Millî Anane", *Yeni Adam*, no. 366, 1 Ocak 1942; "Ananecilik ve Muhafazakarlık", *Yeni Adam*, no. 370, 29 Ocak 1942. Ayrıca daha genel bir yaklaşımı için şu kaynaktan yararlanılabilir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Türke Doğru*, Ankara: Yayınları. 3. Baskı, 1994: ilk baskısı 1942.

sonra ortaya çıkan 'şahsiyetçilik'[38] üstündeki etkisi ayrı bir incelemeyi gerektirmektedir. Fakat dönemin kanavası belli olmuştur. Cemiyete karşı savunulan ferdiyetçilik aslında radikal *gelecekçiliğe* karşı *geçmişi*, kıyasıya ve koşulsuz olarak savunma olmasa bile gelecekçiliği geçmiş bilinciyle bir senteze oturtma çabasıdır: "Tarihsel kökleri ile Tanzimat hareketine bağlı Osmanlı reformizminin başarılamamış hedefi olarak görülen eski ile yeninin uzlaştırılması hedefi yerine, yaratıcı bir hamle içinde ulusal bir kimliğin yaratılması amacı, *Dergâh* çevresi dahilindeki Bergsoncu-muhafazakârların bağlandıkları yeni bir kültür ve değişim görüşünü de şekillendirmeye başlamıştır."[39]

Bu arayış, gene İrem'e göre, bu çevrede, Bergsoncu 'ruh' kavramının ortak yaşama duygusunun bir ifadesi olarak kullanılmasına yol açmıştır. Çevre, bu kavram aracılığıyla, Gökalp'in hars kavramına nazaran 'daha soyut bir bütünleştirme ilkesinin' oluşturulacağını düşünmektedir. Böylece, inanılan odur ki, Tanzimat'tan beri yaşanan ve Cumhuriyet döneminin de devralacağı kültürel ikilik sona erecektir.[40] Oysa bu ikilik tüm şiddetiyle devam etmiştir.

Cumhuriyet döneminin edebiyatçı entelektüelleri de asıl işlevlerini bu ikilik üstünde durmak ve onu ortadan kaldıracak yolları bulmakla tanımlamışlardır. Kemal Tahir'den Attilâ İlhan'a,[41] oradan Oğuz Atay'a kadar romancılar, İdris Küçükömer'den Doğan Avcıoğlu'na kadar akademisyen, aydın ve polemisistler sürekli olarak bu konu üstünde durmuşlardır. Tanpınar ise gerçeğini bu dönemeçten başlayarak ve ikili bir düzlem oluşturarak tanımlar.

KÜLTÜR İKİLİĞİ, TANPINAR ve ÇELİŞKİSİ

Tanpınar bütün bu oluşumu yakından izleyen birisidir. Gerçi, muhafazakâr devrimcilik, Yahya Kemal'le sınırlı kalmamıştır. Daha sonra, yukarıda da vurgulandığı üzere, Peyami Safa, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Ahmet Ağaoğlu tarafından geliştirilmiştir. Bu çerçeve, Kemalist yönelimlerin zaman içinde kazandığı bir meşruiyet platformu oluşturur. Bu, doğal olduğu kadar da Kemalizmin bir iç çe-

---

38 Kavram, Ahmet Ağaoğlu tarafından geliştirilmiştir. Tartışması, İrem'in zikredilen makalesinde mevcuttur. Bununla birlikte, özellikle şu kaynağa gidilmelidir: Ahmet Ağaoğlu, *Devlet ve Fert*, İstanbul: Sanayii Nefise Matbaası, 1933. Ağaoğlu konusunda ayrıca şu kaynaklara başvurulabilir: Ayşe Kadıoğlu, "Laiklik ve Türkiye'de Liberalizmin Kökenleri", *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 1999; 73-98. Simten Coşar, "Ahmet Ağaoğlu: Türk Liberalizminin Açmazlarına Bir Giriş", *Toplum ve Bilim*, no. 74, Güz 1997; 155-175.

39 Nazım İrem, "Muhafazakâr", 162.

40 Ibid., 162.

41 Bu konudaki en polemisist yaklaşımlardan birisi Attilâ İlhan'ındır. Bu görüşlerinin kültürcülük düzeyindeki en kapsamlı serimi için bkz. Attilâ İlhan, *Hangi Batı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 3. Baskı, 1982. İlhan'ın Batı konusundaki siyasal görüşlerinin bir örneği olarak da Attilâ İlhan, *Batı'nın Deli Gömleği*, İstanbul: Karacan Yayınları, 1981.

lişkisini çözme olanağını ona sunar. Batının 'emperyalizmine' karşı savaşmış Kemalizmin uygarlık ve kültür düzeyinde onu benimsemesi ile doğan çelişki, özellikle Gökalp'ten başlayarak değinilen evrenselci-yerel *'dualite sentezi'*yle aşılmak istenmiştir.

Ne var ki, bu sürecin 1901 doğumlu bir kişi için kolay hazmedilmediğini söylemek gerekir. Bir kaynak, Tanpınar'ın kendisini eski devrin adamı olarak tanımladığını ifade etmektedir.[42] Aynı kaynakta, Tanpınar'ın 'hilâfetin kaldırıldığı gece uyuyamadığını' söylediği de zikredilmektedir. Kaldı ki, dönemin 'prestijli' isimlerinden Yahya Kemal, alfabe değişikliği söz konusu olduğunda rejimle çelişkiye ve öylelikle de gözden düşmüştür.[43] Bununla birlikte, önerilen kültürel çözüm, dönemin muhafazakârlarından çok Kemalizme yaramıştır. Kemalizm, bir yandan belli bir radikalizmin öte yandan da belli bir monizmin etkisi altında gelişmeye başlamıştır. Süreç, aynı zamanda ve daha çok da, Kemalizmin, evrenselci bir anlayış karşısında daha yerel ve tekil bir kültürel ifade tarzı olarak tanımlanmasına olanak sağlamaktadır. Son örneğini Attilâ İlhan'ın meydana getirdiği bu yaklaşımın başlangıç noktasını özellikle Baltacıoğlu'nun çabaları oluşturur.

Bu, 'muhafazakâr inkılapçıların' ortaya çıkmasına olanak veren kültürel iklimdir. Örneğin, Peyami Safa kendisini açıkça bu sıfatla, 'muhafazakâr' diye tanımlamaktadır.[44] Fakat aynı anlayış Tanpınar için de ve hayatının son günlerine kadar geçerlidir. Hatıra Defteri'nin 'son satırları'nda siyasal konumunu tanımlarken bu çelişkinin altını çizmektedir. 1962 yılında Tanpınar, giderek ayrışan ve gerek solidarist gerekse korporatist Kemalizmin sınırlarını zorlayan bir ortamda, 'sağ' ve 'sol' siyasetin gündeme girişiyle birlikte çelişkili durumunu açıklamaya çalışmaktadır. Gerçi aydınlar çevresini yapıtını yeterli dikkatle okumamakla suçlamaktadır fakat sağda da solda da olmadığını söylerken geliştirdiği açıklama birkaç nedenden ötürü önemlidir: "Sağcılara göre ben angajmanlarım -*Huzur* ve *Beş Şehir*- hilâfında sola kayıyorum, solu tutuyorum. Solculara göre ise ezandan, Türk musikisinden, kendi tarihimizden bahsettiğim için ırkçıların değilse bile sağcıların safındayım."[45]

---

42 Nuri İyem, "Doğu Kültürüyle Yetişmişti", *Kitap-lık*, no. 40, Mart-Nisan 2000, iii.

43 Bu husus genellikle gözlerden kaçırılır ve Yahya Kemal'in o sıralarda görevli bulunduğu büyükelçiliği bakanlığa haber vermeden terk ermesi yeterince açıklanmaz. Oysa, asıl neden şudur. Yapılan alfabe değişikliğine Yahya Kemal karşıdır. Değişikliğin herşeye rağmen yapılmasıyla ürkmüştür. Ayrıca, Yahya Kemal'le Mustafa Kemal arasında tarih konusunda da ciddi bir görüş ayrılığı ortaya çıkmıştır. Konunun nisbeten ayrıntılı olarak işlendiği bir kaynak olarak bkz., Sermet Sami Uysal, *Yahya Kemal Beyatlı*, İstanbul: Yahya Kemal Sevenler Derneği, 1998, s. 214-225.

44 Nazım İrem, "Kemalist Modernizm ve Türk Gelenekçi-Muhafazakârlığının Kökenleri", *Toplum ve Bilim*, No. 74, Güz 1997, 66.

45 A. H. Tanpınar, "Hatıra Defteri", 21.

Bu açılım bir tür 'giriş'tir. Tanpınar, belki de bir kaç kuşağın 'dramını' dile getirmektedir. Tıpkı Peyami Safa ya da Baltacıoğlu veya Ağaoğlu gibi, paradigmatik bir kültürcülüğü, oldukça tekçil bir zihniyetle biçimlendirmektedir. Safa'nın, 'muhafazakâr inkılapçı'lığını ondan çok yıllar sonra neredeyse aynen dile getirmektedir: "İnkılapların taraftarıyım ve... geriye dönmek, bir adım bile, istemem. Feda edemeyeceğim birtakım şeyler var: Sağlara karşı hiç olmazsa inkılapların bugünkü statüsü. Sollara karşı Türk milletinin istiklâli ve tarihi hakkı."[46]

Tanpınar'ın, burada, 'sollara karşı' neyi savunduğu belirsizdir. Belli ki, bir önbilinç ve koşullanma içinden bakmaktadır soruna. Fakat, aslında karşı çıktığı hiç kuşkusuz, 'enternasyonalizm', yani evrenselciliktir. Ona karşı belli bir 'millî', yani kültürcü yerliliği yükseltmektedir. Solculuğun, 'milliyetçi' olamayacağını varsayarak düşünmektedir. Nitekim, bir satır sonra söyledikleri, bu 'muhafazakâr inkılapçı' bilincin nerede büküldüğünü ortaya koyuyor: "İnkılapçılardan ayrılıklarım: Allah'a inanıyorum. Fakat tam müslüman mıyım bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin müslüman olduğunu unutmuyorum ve müslüman kalmasını istiyorum."[47]

Bu açılım da en az bir önceki kadar dramatiktir. 'Yoğun' yazma alışkanlığına sahip bir kalemin dışa vurduğu ve cumhuriyet radikalizmine karşı belli bir kuşağın sahiplenip yükselttiği itirazı göstermektedir. Görüldüğü üzere, Tanpınar, sorunun aslında laiklikten kaynaklandığını işaret etmektedir. Fakat bu, siyasal düzeyde gelişen bir laiklik tartışması değildir. Ona, Tanpınar'ın getireceği ya da getirdiği bir itiraz yoktur. Sorun, bir kültür sorunudur ve geçişlerden, daha sonra değinilecek olan 'süreklilikten' söz edilmektedir. Yahya Kemal'den devralınmış bir 'kültürel müslümanlık', o anlamıyla da eğer denebilirse bir 'organizmacı müslümanlık' anlayışıdır söz konusu edilen. Bu yanıyla, Kemalizmin, Baltacıoğlu tarafından geliştirilen 'kültürel özgüllük' anlayışı bile örtülü olarak eleştirilmektedir. Çünkü, Kemalizm, ortak bir bağ oluşturacağı varsayılan Müslümanlığı bir 'kollektif bilinç' olanağı olmaktan çıkarmıştır. Burada kaybedilmesi eleştirilen Müslümanlık normatif bir dinsel kurum değildir. Bütünüyle değer taşıyıcı bir sosyolojik realitedir. O nedenle de tamamen estetik bir kategori olarak görülmektedir. Buna mukabil, 'inkılapçılık' anlayışını, üstelik de sollarla birlikte somutlaştırdığı bir tek nokta vardır: "İmkân bulsam, yaşım müsait olsa ve bir organ sahibi olsam müdafaa edeceğim tek fikir: Kalkınma ve plan."[48]

Tanpınar, bunu, gerçekten de 'sollarla' ortak çizgisini vurgulamak için kaydetmektedir. Fakat, öte yandan da bütün bir cumhuriyet epistemolojisinin, Tan-

---

46 Ibid., 22.

47 Ibid., 22.

48 Ibid.

zimat'tan devralınan, Ziya Gökalp eliyle somutlaştırılan Batıcı çizgisinin sınırlarını tayin etmek çabasındadır. Bununla birlikte kültür düzeyinde de Batı söz konusu olduğunda kuşağının son sözlerini söyleyerek, garip çelişkisini dikkate getirir: "Kendi kendimle âşikâr şekilde tezattayım."[49] Tanpınar, tezattadır, çünkü, itiraf etmektedir: "Garplıyım." Garplılığının sınırları ise trajiktir ve onun bilincindedir: "Hıristiyanlığın daha zengin miraslarla ve daha derinden işlendiğine eminim... Süleymaniye'den başka garpla ölçülecek bir iki musiki eserinden başka bir şey tanımıyorum."[50]

TANPINAR'DA KÜLTÜREL KOPUŞ ve KARŞITLIK KAVRAMI ve ESTETİZASYON ÇÖZÜMÜ

Bu, çok acı bir itiraftır. Fakat öbür taraftan, Tanpınar'ın misyonunu da açıklamaktadır. Yok olduğu söylenen, Tanpınar'ın çelişkilerine kaynaklık eden, onun siyasal konumundaki bulanıklığı açıklayan fakat hepsinden daha önemlisi, kültürel bir kod olarak Kemalizmin hem çelişkisini hem de Kemalizmin muhafazakâr modellerini bile derece derece dışlamasını açıklayan bir itiraftır. Gerçekten de Kemalizm, kendi yarattığı gelenek içinde belli bir 'muhafazakârlık' oluşturmuştur. Bununla birlikte Kemalizm, ondan hareket ederek onu yeniden tanımlamaya çalışan muhafazakârlarla da belli bir gerilim yaşamıştır. Bu gerilimin ve muhafazakâr Kemalistlerin merkeze bir türlü dilediklerince nüfuz edememesinin asıl nedenini Tanpınar, kültürel tercihlerini dile getirirken ve niçin, adeta zorunlu olarak 'garplı' olduğunu açıklarken göstermektedir. Yapıtlarında, uzun uzun şark çözümlemeleri yapmıştır. Fakat şarkın garp karşısında hakim olduğunu asla söyleyememiştir.

Bu noktada Tanpınar, önce metod olarak Batılıdır. 'Kültürlenme' kaynakları itibariyle bu böyledir. Kaldı ki, asıl hocası olan Yahya Kemal'den söz ederken bu noktanın altını çizer: "Kayıtsız şartsız Avrupalı olması..."[51] Burada Avrupalılığın tanımı da ilginçtir. Tanpınar, Yahya Kemal'i 'realiteden hareket ettiği' için Avrupalı saymaktadır. Bununla birlikte ondan sonraki hocası olarak Baudelaire'i göstermektedir. Gerçi, kendisini 'tesir altında kalmayan bir adam' olarak tanımlamaktadır ama, Tanpınar, Yahya Kemal'den sonra Baudelaire'in üstündeki etkisini daha koyu çizgilerle verir: "Bu büyük şairi daima sevdim. Hatta diyebilirim ki, sade şiir için değil, hayat için bir hoca telakki ettiğim devirler oldu."[52] Bu öznelliğin açılımı ilginçtir ve Tanpınar'ın zihinsel oluşumunun kaynaklarındaki

49 Ibid.

50 Ibid.

51 Tanpınar, "Nayır'a", 48.

52 Ibid., 50.

Batı etkisini açıkça göstermektedir: "Beni musikiye, garp musikisinden bahsediyorum, o götürdü. Resmi onun tesiriyle tatmağa başladım... *Luxe, calm et volupte* benim için zihnî düstur oldu. Sonra sırasıyla Verlaine, Mallarmé geldiler."[53] Bu kaynaklardan beslenen Tanpınar, 'olgun yaşında' edebiyata dönünce kendi misyonunun sınırlarını çizecektir. Siyasal düzeyde denenen fakat yeterince başarılamayan 'Doğu-Batı sentezi' ya da 'ulusal bireşim' denen gelişmeyi tartışmak.

Bu tartışma bir kabulle başlar. Tanpınar, bir medeniyet krizinin ortasında bulunulduğunu artık kabul etmiştir. 1940'lı yıllar, bütün denemelere karşın iki medeniyetin uzlaştırılamadığını ya da yeterince uzlaştırılamadığını göstermektedir. Tanpınar, yola bu gerçeği kabul ederek çıkar. İlk romanında bunu vurgular: "Oğlum Behçet, sen bir medeniyetin iflası nedir bilir misin?" diye sorar ve yanıtlar: "İnsan bozulur, insan kalmaz."[54] Bu keskin tanımdan sonra, Tanpınar medeniyet tanımını getirir: "Bir medeniyet insanı yapan manevi kıymetler manzumesidir." (MB/102) Bu tanımdan sonra uzun uzun medeniyet krizinin nasıl yaşandığını ve somutlaştığını anlatır. Sonunda ise, belki bütün yapıtının beyhudeliğini anlatırcasına bir sonuca varır: "Bütün cemiyet hayatı zihniyet etrafında döner. İnsanı yeni baştan, yeni esaslarla kurmamız lazım; yeni kıymetlerle yaşayan bir insan. *Halbuki bu imkânsız.*" (MB/104; vurgu eklenmiştir).

Tanpınar, bu 'imkansızlığı' bildiği için yeni bir yol arayışına girer. Sesini siyasal olarak ya da felsefî olarak yükseltmesi ve bir model tasarlamasıdır aslında imkânsız olan. O bağlamda zihniyet dünyasının oluşumunda büyük etkisi olan kaynakların bir sentezini yapmaya çalışır. Bu kaynaklar, Yahya Kemal'in kültürcülüğü; Bergson felsefesinin zaman anlayışı ve getirdiği süreklilik tanımıdır. Buradan hareket ederek ilginç bir denemeye girişir. Ayırtında olmadan, gene organik bir toplum düşüncesine yönelir. Farklı uygarlıkları birleştirmenin ne derecede mümkün olduğu sorusunu artık daha fazla sormamaktadır. Fakat, eğer bir 'kollektif şuur' yaratılabilirse bazı sorunların çözülebileceğini düşünmektedir. Bu doğrultuda adını koymadığı önerisini yapar: *Tanpınar 'muhafazakâr inkılapçıların' eksik bıraktığını tamamlamaya çalışarak, bir 'estetizasyon projesi'* geliştirir.

Bu çerçeve içinde, Tanpınar, öncelikle yukarıda anılan 'realizm' olgusuna sarılır. Oradan hareketle, *Mahur Beste*'de Sabri Hoca'ya, önce 'şarklı' olduğunu söyletir. Fakat ardından aynı kişi bir 'realite'yi 'ikrar' eder: "Şark yok, şark öldü. Bizler yetimiz. Unutmaktan başka çaremiz yok. Yetimlikten kurtulmak için unutmalıyız" (MB/106).[55] Çünkü, daha sonra, belli ki, asıl eseri olarak benimse-

---

53 Ibid.

54 A. H. Tanpınar, Mahur *Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. Baskı, 1998, 103. Bundan sonra 'MB' diye anılacak ve sayfa numaraları imlerle birlikte metinde verilecektir.

55 Yaşar Nabi'ye yazdığı mektubunda kendi kuşağının 'yetimlik hissi' içinde büyüdüğünü söylediğini hatırlayalım.

diği *Huzur*'un son satırlarında bir gerçeği vurgular: Şarkla garp birleşemez: "Şarkla garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti " (H/368).

Herşey, Tanpınar'a göre bu unutuşla birlikte başlayacaktır. Çünkü, büsbütün ortaya çıkacak boşluk doldurulmayı bekleyecektir. O aşamada 'hayat tecrübesi' devreye girecektir. Bu, Tanpınar'da realitenin belki yeterince açık olmayan fakat asla kopamadığı bir açıklaması ve kaynağıdır. Bu kavramı zaman zaman önce sokak, sonra da *halk* kavramıyla birleştirir. Örneğin MB'de 'nizamlara şekil veren hayattır' dedikten sonra 'sen hiç sokağa çıkmamış gibi konuşuyorsun. O kalabalık, o dev yok mu? Eline geçirdiği bir meyvayı iştahla ısıran odur. Hayatın meddi, ceziri onun elindedir.' diyerek iki kavramı birleştirerek tanımlar (MB/ 112). Daha sonra, *Huzur*'da aynı şeyi deneyecektir ve bu defa daha açıktır: "Halk hayatın kendisidir. Hem manzarası, hem tek kaynağıdır." (H/253) Üstelik, Tanpınar burada, halkla hayatı açıkça birleştirmektedir ve 'hayatı seven halkı sever' diye de vurgulamaktadır.

Bu çerçeve Tanpınar'ın geliştireceği ve herşeye çare olarak göstereceği estetik düşüncesinin başlangıç noktasıdır. Çünkü, halk ve hayat, 'yapmak'la ilgilidir. Bir değişiklik yaşanmaktadır fakat o da değiştirilmek zorundadır. O noktada, Tanpınar yeniden somutlaşır ve 'klasik' çelişkinin bir aşamasına yönelir: "Bir taraftan iyi kötü bir *tekniği almaya*, onun adamı olmaya çalışıyoruz. Onun zihniyetini benimserken zaruri olarak eski kıymetleri atıyoruz. Muaşeret şeklimizi değiştiriyoruz. Diğer taraftan istiyoruz ki, eskiyi unutmayalım!" (H/250). Tanpınar, daha önce 'öldü' dediklerini burada unutmak istemediklerimiz olarak belirtmektedir. Fakat, gene de gerçeğin üstündedir: "Bugünkü realitelerimizde bu eskinin yeri nedir? Bu sadece bir hatıra, bizim için bir özleyiş..." (H/250). Nihayet, gerçeği kabullenir ve "Belki sizin, benim hayatımızı süsleyebilir! Fakat yapıcı olarak ne kıymeti olabilir!" (H/250). Ama, Tanpınar elbette teslim olmayacaktır.

Bu amaçla, Tanpınar, 'medeniyetler çatışmasına' döner ve bu çatışmanın ortadan kaldırılmasındaki öneme işaret eder. Bu konuda iki yol gösterir: "Evvelâ insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar... Birisi bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin arasında bir kaynaşma lazım. Sonra mâzi ile alâkamızı yeni baştan kurmamız lâzım" (H/251). Tanpınar, bunlardan ilkinin kolay fakat ikincisinin güç olduğunu belirtmektedir. Birincisi kolaydır çünkü "hayatın maddi şartlarını az çok değiştirmekle" elde edilebilir; fakat ikincisi güçtür, "ancak nesillerin çalışmasıyla elde edilebilir" (H/ 251).

Bu uzun tartışmadan Tanpınar bir kaç maddeyle çıkar. Öncelikle toplumsal altyapı değiştirilmelidir. Bu, onun, yukarıda da değinildiği gibi, bir türlü vazgeçmediği bir kavramdır. *Huzur*'da bu konuya sayfalar ayırır ve 'kalkınmanın' maddî temelinden projelerinden, formüllerinden söz açar (H/247-248). Ardından asıl meselesine döner ve "yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor" diye sorduktan sonra ekler, "yalnız bir şeyi biliyoruz. O da bir takım köklere dayanmak zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne geçemeyiz" (H/250) diye ekler. İkincisi, üzerinde çok tartışılmış olan, 'fert-cemiyet' ayrışmasıdır. Orada da Tanpınar netleşir; çünkü, muhafazakârlığının içinden, hattâ sınırlarından konuşmaktadır. Geçmişi yeniden inşa etmeyi öneren bir bilinç için başka bir imkân da yoktur: "Sakın kabuğunu kırma. Genişlet...ve kendine mal et, kanınla işle ve canlandır. Kabuğun kendi derin olsun" (H/253). Nihayet son noktayı koyar: "Fert kendini muhafaza etmeliydi. Kâinat içinde erimeğe hiç kimsenin hakkı yoktu. Fert, fert olarak kalmalı, fakat bütün hayatla kendisini doldurmasını bilmeliydi" (H/254). Gerçi, hâlâ ikirciklidir. Çünkü, bir yandan da "Türkiye'nin ihtiyacı olan şeyi düşünüyorum" demekte ve "Fransa'da olsam ben de ferdin peşinden dolaşır, ona cemiyete rağmen kendisi olması imkânlarını düşünürdüm" diye eklemektedir. Gene de, son noktayı, 1940'lara gelene kadar yaşanan tartışmaların bir özeti gibi koyar: "Fert olmaktan niye çıkayım? Hatta niye *şahsiyet* olmayayım? Fert vardır... Ormanda ağacın esas olduğu gibi" (H/256). Oysa, daha sonra yazdığı bir yazıda bu konuyu büsbütün netleştirecektir: "Fert haline, yani cemiyet şuurundan ayrıldıkça insanoğlu sadece bir zaaflar bütünüdür. Cemiyet hayatına girdikçe, onu benimsedikçe bu zaaflarından kurtulur."[56] Bu noktada, Tanpınar, Yahya Kemal'in çizgisini izleyerek cemiyetçiliği ferde açıkça tercih eder ve bu niteliğiyle, diğer muhafazakârların getirmeye çalıştığı şahsiyetçilik tezlerinden ayrılır.

Bu çerçeve içinde Tanpınar 'milliyetçi' olduğunu söyler (H/255). Tanpınar'ın milliyetçiliği 'kültürel' bir tanım aralığında biçimlenmiştir. O yanıyla coğrafyacılığı da kapsar. Giderek, Yahya Kemal'in anlayışına bağlanır. Bu anlayışın kaynaklarına ileride değinilecektir. Burada önemli olan şudur: Tanpınar, kültür birleşmesi için 'estetik' çerçeveyi tek 'hayat tecrübesi' olarak sunmaya koyulur. Bu bağlamda ilkin müslümanlığa yönelir. Çünkü, Yahya Kemal'den sonra, Anadolu'yu birleştiren ve estetiğin oluşmasına olanak veren neredeyse tek kaynak odur. Tanpınar, bu konudaki görüşlerini ilkin *Mahur Beste*'de ortaya çıkarır ve daha sonra hiç değiştirmez. Temel görüşleri şudur:

"Tam bir müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir müslüman gibi değil de bu şehrin ve etrafında, hülasa bu memleketin içinde yaşayan bir müslüman gibi... İkiyüz

---

56. A.H. Tanpınar, "İnsan ve Cemiyet", *Yaşadığım Gibi*, 15.

yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimizden bana miras kalmış bir müslümanlık. Bu müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kaysısının, Hacıbekir lokumunun, Itri bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi, otuz, kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir; ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu... Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında, manalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir; ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizimle kalır" (MB/109).

Tanpınar, bu estetik müslümanlığı 'hayatı ve realiteyi' kuşattığı ve kollektif şuuru yaratan organik unsur olarak gördüğü için benimser. Buradan hareketle, hayatın estetizasyonunun olanaklarını araştırmaya başlar. Bunu, 'güzellik', 'iç insan', 'zaman' kavramları çevresinde kalarak yapmaya çalışır. Onlarla uğraşırken bir kaç dayanak noktası vardır ve Tanpınar tümünü saklar. Kültür, uygarlık, milliyetçilik konularında Yahya Kemal imzalı bir Barres-Maurras çizgisi,[57] zaman konusunda, hatta hayat ve 'iş' konusunda Bergson izleği sürdürür. Başlangıçta eleştirdiği Tanzimat metodolojisiyle uğraşmayı bırakır.[58] Bütün çabasını 'hayat realitesi' içinden çıkarmaya çalışır. O aşamada bir tek şeye yoğunlaşır. Tanpınar, 'muhafaza' etmeye çalıştığı şeyleri gündeme getirirken de, bir 'ortak medeniyet' projesi sunarken de ilk yapılması gereken şeyin 'kültürün bilinçaltı'nı saptamak olduğunu bilir. Müzik konusundaki duyarlılığı, mimari çözümlemeleri, kent tutkusu bütünüyle bu amaca dönüktür. Tanpınar, onca sayfa yazar ve yukarıda değinilen kültürel üretim ögelerinin üstünde düşünürken aslında *bir uygarlığın ve onu 'nefsinde' somutlaştırmış insanın bilinçaltını ortaya çıkarmaya ça-*

---

57 Bu konuya ileride de dokunulacaktır. Bu tartışmayı daha geniş olarak, "The two nationalism in Turkey" başlıklı makalemde yapmıştım. Yayınlanmış Çalışmalar içinde bu araştırmayı yapan ve bu köken ilişkisini kuran tek metin, Taner Timur'un, çalışmasıdır. Taner Timur *Osmanlı-Türk*, 312-313.

58 Tanpınar, Tanzimat konusunda daima açık ve muhalif bir yaklaşım içindedir. Bir tarihsel gerçeklik olarak onu yadsımasının olanaksızlığını bilir. Fakat onu eleştirmekten de kaçınmaz. Özellikle Kemal Tahir ve Attila İlhan gibi yazarlarda da görülen bir tavırla Tanzimat'a yanlış ve eksik bir Batılılaşmayı başlattığı, kültür kopuşmasını getirdiği için karşı çıkar. 'Devam ve bütünlük fikri'ni ortadan kaldırdığı için onu şiddetle eleştirir (YG, 27). Ayrıca, Tanpınar'a göre Tanzimat 'eskinin yanında yeniyi devam ettirme'miştir ve bu nedenle 'memleketin hayatı birdenbire bir müstemleke şehrinin garip manzarasını' almıştır (YG, 32). Bütün bunlardan sonra o çok iyi suçlamayı yapmadan duramaz: "Baudelaire'in öldüğü günlerde bizim Tanzimatçılar, Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa Paris'te idiler. Fakat hiçbiri ondan bahsetmez. Zaten Tanzimat neden bahseder ki?" (YG. 255). Sonunda da çok 'radikal' bir öneride bulunur: "Ah Namık Kemal, ne olurdu bize herşeyden evvel bir 'seviye meselesi' olan hürriyet kelimesi yerine, o kadar âşıkı olduğun medeniyetin 'birikme' olduğunu ve *gerçek ilerlemenin 'mevcudu muhafaza etmek'* gibi bir esas şartı bulunduğunu öğretseydin" (YG, 278; vurgular eklenmiştir).

lışmaktadır. O tanınabilirse, 'sezilir' ve 'duyulur'sa sonrasının daha kolay olacağına inanmaktadır. Elbette her iki kavramı da Bergson'dan öğrenmiştir.

TANPINAR, 'DEVAM' DÜŞÜNCESİ ve ESTETİK

Tanpınar, bellek, anımsama, geçmiş, şimdi gibi kavramlara zaman kavramının içinden gelir. Bu kavram Tanpınar'da çeşitli yerlerde çeşitli niteliklerle belirlenir. Kimi zaman 'çekirdek zaman'dan söz eder, kimi yerde zamanı 'yekpâre, geniş bir ânın parçalanmaz akışı' olarak tanımlar. Bununla birlikte, Tanpınar, zaman konusunu irdeler ve tartışırken yalnızca somut ve sınırlı bir zamandan söz açmaz. Onu kimi yerde insanın belli halleri içinden algılamayı seçer. Bu anlamda ölüm ve aşk onun sık sık başvurduğu kavramlar arasındadır. Bunun da ötesinde Tanpınar özellikle uyku ve rüya ile yakından ilgilidir. Her iki kavramın da farklı, başka başka zaman algılayışlarına olanak verdiği kanısındadır.

Bu, Tanpınar'daki, onun ifadesiyle söylemek gerekirse, 'kozmik zaman'dır. Bir mektubunda, şiirlerindeki zaman sorununu açıklarken bu noktayı berraklaştırır. "Ne içindeyim zamanın şiiri, şiir halini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüya halidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, benim şiir anlayışımda, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur."[59] Bu duygu, Tanpınar'da çok etkilidir ve asla tek başına bulunmaz. Denebilir ki Tanpınar'ın bütün estetiği bu duyguyu somutlaştırmanın ve tanımlamanın peşindedir. Bunu kendisi de söylüyor: "Asıl estetiğim Valéry'yi tanıdıktan sonra teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını *rüya* kelimesi ve şuurlu çalışma fikri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya."[60] Burada ilginç olan musiki kavramıdır. Çünkü, Tanpınar bunu açımlarken zaman kavramını işin içine sokar ve musikinin uyandırdığı duygudan söz ederken şunu söyler: "Bunu, yaşadığımız zamandan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman."[61]

Bu, Tanpınar'daki zaman anlayışının, kendisinden türeyen, kendisinde sonlu ve tanımı kendisinde saklı bir zaman anlayışı olmadığını gösteriyor. Tanpınar, daha çok bir 'zaman bulma' çabasının içindedir. Bunu, Tanpınar'da bir zaman arayışı vardır, zaman onun için sürekli olarak üstünde düşünülen bir kavramdır diye ifade etmek de mümkündür. Bu niteliğiyle zaman, Tanpınar'da tanımı somutlaştırılmış bir kavram olmaktan hızla uzaklaşır. Hatta, Tanpınar'ın böyle bir

---

59 A.H. Tanpınar, "Antalyalı", 258.

60 Ibid. Vurgu metinde.

61 Ibid.

talep içinde olmadığı da söylenebilir. Tanpınar, öncelikle zaman kavramı üstünde durmayı seçmiştir. Zaman kavramını tartışmanın bizatihi kendisi Tanpınar için başlı başına bir edimdir. Çünkü, Tanpınar, Proustgil bir zaman düşüncesine bağlanmıştır. Bu, 'yitik zaman'dır.

Tanpınar'ın bu zaman anlayışını musikiyle buluşturması bir rastlantı değildir. Tersine, bu konunun üstünde bir hayli durmuş ve düşünmüştür. Bir yerde, 'musiki giydirilmiş zamandır' gibi anlaşılması ancak bu saptamalardan sonra mümkün olabilecek bir tanım ortaya koyar. İkincisi, elimizdeki mektubunda, ki hayatının ve arayışlarının en 'muhtasar' metinlerinden birisidir, gene aynı noktaya gelir ve "Musiki durmadan değişir. Değişerek âlemini içimizde kurar" der. Bu, Tanpınar'daki zaman arayışının belki de en çapraşık hale geldiği noktadır. Çünkü, bu tanımıyla Tanpınar sanki değişimin peşine düşmüş gibidir. Oysa biraz daha dikkatli okunduğunda, Tanpınar'ın bununla aynı şeyi imlediğini anlamak mümkündür. Tanpınar, musiki aracılığıyla düşünmektedir zaman kavramı üstünde ve bu konunun içinde kalmasının nedeni, zamandaki değişim veya zaman kavramının değişimin içinde gerçekleştiği kavram olmasıdır. Zaman hem değişimi yaşamamıza olanak veren şeydir hem de eğer değişimden söz edecek, onun üstünde düşüneceksek o takdirde onun kaynağı olan zaman olgusuna gitmemiz gerekmektedir. Bu, Tanpınar'daki zaman-değişim kavramlarının kültürel bir formasyonla ele alınmasının da başlangıç noktasıdır. Fakat, oraya gelmeden önce bir saptamada bulunmak gerekir.

Tanpınar, zamanın yitikliğini benimsemiş ve içselleştirmiştir. O nedenle, daha başlangıçta çabasının bir 'son uç'a dayanmadığını bilmektedir. Yok olduğuna inandığı bir zaman algısının içinden yaklaşmaktadır Tanpınar zamana. Sürekli olarak aramanın peşindedir, bulmayı düşünmez bile ve bunu açıkça dile getirir. Kaldı ki, bu, Tanpınar'ın zaman sorununa bakarken onun içsel duyuş aşamasıyla toplumsal içeriğini kesiştirir. Toplumsal-kültürel düzlemde yaşadığı sıkıntının üstünde düşünürken, neredeyse kaçınılmaz olarak gelir bu tartışmaya. Elbette onu salt toplumsal yanıyla ele almamaktadır, fakat, zaman olgusuyla uğraşması, geleneksel in yitimini yaşadığı içindir.

Tanpınar, gerçeği tam da bu açıdan, Adalet Cimcoz'a yazdığı bir mektupta koyar: "Valéry'nin bir mısraında 'daima yeniden başlamak' vardır ki, şiirde güzel şey, tam yerinde... Ben hep yeniden başlamaya mecburum."[62] Bu, yeniden başlamak, aslında Tanpınar'ın 'medeniyet değiştirmesi' kavramı üstünde düşünürken vardığı gerçektir. Tanpınar, kültürel kimliğini bu kavramın üstüne oturtur. Toplumsal bilincimizin bir 'devamsızlık' içinden oluştuğunu vurgular.[63] Bu-

62 A.H. Tanpınar, "Adalet Cimcoz'a Mektup", *Mektuplar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları; 206.

63 A.H. Tanpınar, "Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık", *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 22.

nu aynı zamanda bir ikilik olarak nitelendirmektedir: "Bu ikilik evvelâ umumi hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet ameliyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleştirmiştir."[64]

Tanpınar'ın tüm bu sorunlar üstünde düşünmesi ve zaman kavramına gelmesi bir yargısından sonradır. Tanpınar, bu 'fasit daire'den çıkış olarak 'devam' kavramına başvurur. Bu, öncelikle 'hayatımız' üstünde düşünmeye bağlıdır:

"Bu meseleleri fikir hayatımızın zaruri yol uğrakları gibi değil, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve hususi coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz. O zaman 'devam'ın zinciri içimizde bağlanacak ve biz muasır dünyada, birleştirici çehremizle ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesi ile kendimize lâyık yeri alacağız. Birbirini anlamayan iki âlemin ortasında, bir düğüm noktasında yaşamış olmanın bize yüklettiği zahmetler, o zaman gerçek ve ön safta hayatın nimetleriyle ödenecektir".[65]

Görüldüğü gibi, Tanpınar, ana çabasını ve kaygısını bu birleşmeyi sağlamaya yöneltmiştir. Yeniden başlamak, hep yeniden başlamak zorunda kalan bir kimliğin, kopuşlardan eklemlenmeye geçişi olarak görülmelidir. Bu, bireysel olanla toplumsal olanın çakışma ve üst üste binme noktasıdır. Nitekim, *Beş Şehir*'in bu anlama gelen satırlarla bitmesi son derecede mânidardır: "En büyük meselemiz budur; *mâzi ile nerede ve nasıl bağlanacağız;* hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız; hepimiz Hamlet'ten daha keskin bir 'olmak veya olmamak' davası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız. *Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir.*"[66]

Tanpınar, burada, 'sadece aramak kâfidir' derken, bunu, 'bu kadarı bile bizi bir sonuca götürür' anlamında söylememektedir. Çünkü, daha önce çizdiği çerçeve bu sorunun aşılamadığının bir kanıtı gibidir. Hele, 'durumumuzu' Hamlet gibi bir bitirilmemiş meseleyle özdeşleştirmesi büsbütün açıklayıcıdır. Bu, yukarıda değinilen, 'yeniden başlamak', 'medeniyet değiştirmesi' kavramlarının kesişme noktasıdır. Tanpınar, bu olguları, 'maziyle hali buluşturmak' gibi bir formülle aşmaya çalışmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu çabasıyla başka bir kimlik kazanır. Öncelikle, geçmiş kültür birikimini anlamak gerektiğini düşündüğünden, çabasını o kültürü okumak ve tanımak üstünde yoğunlaştırır. Bütün düşünsel eylemini, özellikle 19. yüzyıl, yani kopuşun kesinleştiği dönemi eksen alarak, geçmişi yorumlamaya yöneltir. Bu anlamda Tanpınar, daha çok müzikle ilgilenir ve uğraşır. De-

---

64 A.H. Tanpınar, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, 24.

65 A.H. Tanpınar, "Asıl Kaynak", *Yaşadığım Gibi*, 35.

66 A.H. Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969; 259. Vurgular benimdir.

de Efendi, bir doruk olarak gördüğü için, okunmasına ayrı bir önem verdiği isimdir. Onun müziğini sözel bir düzlemde çözümlemeye çalışır. O müziğin dinleyende uyandırdığı duygulanımı ve duyguları adlandırmaya, somutlaştırmaya girişir. Böylelikle hem iç insanı yakalayacak hem de ortak bir payda yakalayarak bağlanma noktasını bulacaktır. Tanpınar, bu uğraşısıyla *tercüme adam* olmayı aşarak *tercüme eden adam* kimliği edinmeye çalışmaktadır. Bunu elbette edebiyatçı yanıyla yapmaktadır. Bütün bir kültürü anlaşmanın aracı olan dile tercüme etmektedir. Kaynak metindeki gerçekliği oluşturan kurguyu çok somut olmasa da yoğun imgelerle ifade etmeye çalışmaktadır. Bu, kaynak metinden farklı bir metnin doğmasına yol açsa da Tanpınar tutturduğu yolda direnerek yürür. Fakat gerçekten de ortada artık gerçeğin imgelere tercümesinden oluşan yepyeni bir metin ve duyarlılık eşiği vardır.[67]

Tanpınar, bu tercüme çabasında bir şeye dikkat eder. Anlattığının gerçekle ne derecede örtüştüğü onun için önemli değildir. Tanpınar daha çok hissettikleriyle ilgilidir. O da bugünün değil geçmişin gerçeğidir. Dolayısıyla Tanpınar *halde* değil *mazidedir* çoğunlukla. Çünkü, yapmaya çalıştığı *bugünün algılama dünyasını kullanarak mazinin bilincini kavramak ve onu içselleştirmektir* ve bundan hiçbir zaman vazgeçmez. Bu anlamda bugün ve hal, yani gerçek diye kabul edilen Tanpınar için kaynak metinde olandır. Bu da dünde, mazide olana tekabül eder. 'Şimdi' eğer elde tutulan metinse bu ancak imgesel, yani söylemsel olandır. Gerçek anlamdaki bugün Tanpınar için sadece yazınsallaşmış ve metinselleşmiş olandır. Bu noktada, çok etkileyici bir alıntı yapmak gerekir. Tanpınar, Bursa'dadır ve karşılaştığı bir olayı anlatmaktadır:

"Belki bu karanlık düşünceler oturduğum kır kahvesinde de devam edecekti. Fakat ihtiyar kahvecinin çok zarif bir hareketi onları olduğu yerde kesti. Bir eliyle bana, oturacağım iskemleyi düzelten adam öbürüyle kırmızı ve muhteşem bir gülü önümdeki şadırvanın küçük kurnasına fırlatıvermişti. Gözlerimin önünde saat, manzara hepsi bir anda bir bahar tazeliğine boyandı. Bu ihtiyar ve biçare adam bu sanatkâr hareketi nerden öğrenmişti? Kendi talihine bırakılmış bu biçare adamda hangi asil terbiye, hangi güzellik ananesi devam ediyordu? Onun bu hediyesiyle ben birdenbire yeniden kıymetlerin dünyasına doğmuştum."[68]

Görüldüğü gibi, bu alıntılanan parçada Tanpınar birkaç ve çok ona özgü noktayı vurguluyor. Öncelikle, kahvecinin, masada duran gülü su dolu bir kurnaya atması ve mermer kurnayı doldurmuş suyun üstünde yüzen bir gül imge-

---

67 İstanbul ve mevsimler konusunda yazdığı ve YG'de yer alan yazı bu konuda söylenenleri kanıtlayacak mükemmel bir örnektir. Şehir-doğa-estetik konusunu Tanpınar'ın gene Osmanlı müziği çevresinde kalarak nasıl somutlaştırdığı, çeşitli beste ve bestecilerin yapıtlarını nasıl metinselleştirdiği ve imgeleştirdiği özellikle 124. sayfa vd'den izlenebilir.

68 Tanpınar, *Beş Şehir*, 134.

sini meydana getirmesi, tam anlamaya, Tanpınar'ı 'tercüme' çabasını serimlemeye iten bir süreç oluşturmaktadır. Tanpınar, bununla, gündelik hayatın içindeki estetizasyonu yakalamaktadır. Kahvecinin, en fazlasından, 'işte o kadar' denebilecek ölçüde farkında olduğu bir eyleminden Tanpınar bir estetik üretmektedir. Bu arayışında *'imgesel olan şimdi'*yle *'gerçek olan geçmiş'* arasında hiç zaman yitirmeksizin bir bağ kurmaktadır. İkincisi, 'klasik' denebilecek çabasına dönmekte ve o estetiği oluşturan 'terbiye' ve 'anane'yi aramaya başlamaktadır. Tanpınar, o anda karşılaştığı bir estetiğin kendisinde uyandırdığı duyuşlarla olduğu kadar fakat ondan çok o estetiği oluşturan süreçle ilgilidir. Bu da, aşağıda değinilecek olan, 'süreklilik' kavramını ne derecede içselleştirdiğini gösteren bir husustur. Tanpınar aynı çabayı Dede Efendi, Sümbül Sinan için de gösterir. Hatta, *Huzur*'da, tartışmayı onların fizik görünüşlerini tahayyül etmeye kadar varır. Anlamaya çalışan Tanpınar, tercüme etmektedir. Nitekim, 'hangi güzellik ananesi 'devam ediyordu' diye sormaktadır.

Tanpınar, bu noktayı elde edebilmek için, adını koymasa da aslında bellek olgusuna yönelmektedir. Gerçekten de, Tanpınar'ın metinlerinde bellek kavramına, hal ve mazi, dün ve şimdi kavramlarına verildiği kadar yer verilmez. Bu belki gerekli de değildir. Çünkü, geçmişi, Tanpınar, (zaten) hafızayı da kapsayan bir kavram olarak ele almaktadır. Tanpınar'ın, elbette kuşağının etkisi altında kalarak da, hafıza, hal ve mazi kavramlarıyla uğraşırken ve temel önermesi olan 'devam' kavramını dile getirirken çıkış noktası Bergson'dur. Bu, karmaşık oluşum da Bergson'un şimdi ve geçmiş kavramları irdelenirse anlaşılabilir. Daha sonra Bergson'da bulunan 'tercüme' kavramına gelinecektir.

BERGSON, ŞİMDİ ve GEÇMİŞ

Bergson'a göre süreklilik (duration), bellek, bilinçlilik (consciousness) ve özgürlüktür. Bilinçlilik ve özgürlüktür, çünkü öncelikle bellektir. Bergson, bellek ve süreklilik arasındaki özdeşliği daima iki yoldan açıklamıştır: "Geçmişin şimdide korunması ve saklanması" ve "acaba şimdi geçmişin sürekli olarak büyüyen imgesini kapsar mı yoksa şimdi sürekli olarak değiştiği için mi geçmiş sürekli olarak büyüyen bir gerçekliktir?"[69] Görüldüğü gibi, Bergson'da geçmiş, kendi içine kapalı bir alan değildir. Bir başka deyişle, şimdi olmaksızın geçmişi tanımlamak ve hatta 'yaşamak' olanaksızdır.[70] Tanpınar'ın, *Huzur*'da maziyi değil şimdiyi istediğini söylemesi, bu açıdan bakınca bir rastlantı değildir. Fakat bu şimdiyi de 'kendisi olarak' istemek anlamına gelmez. Tanpınar, geçmişin an-

69 Henri Bergson, *The Creative Mind*, tr. By M. L. Andison, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1946: 183-193.

70 F.C.T. Moore, *Bergson: Thinking Backwards*, Cambridge: Cambridge University Press, 35-38.

cak şimdinin içinden kavranabileceğini ayrımsamıştır. Şimdiyi geçmişi yeniden kurmak amacıyla aramaktadır. 'Devam' düşüncesi burada etkinlik kazandığı gibi bu modeli ayakta tutabilecek temel kavramdır.

Bergson'da süreklilik, bir dizi kesikli anların *(discontinuous series of instants)* üst üste tekrarlanması değildir. Bir yandan, arkadan gelen an, öncekinin bellek tortusunu içerir. Öte yandan da iki an, birisi ortaya çıktığında öteki bütünüyle yok olmadığı için büzüşüp birbirine karışır. Bu nedenle, Bergson, iki belleğin olduğunu belirtir. Bunlar anımsayıcı bellekle *(recollection memory)* daraltıcı bellektir *(contraction memory)*.[71] Bu durumda, şimdi her ortaya çıkışında ikiye ayrılır. Bir parçası geçmişe, öteki parçası da geleceğe dönüktür. Bununla birlikte, saf süreklilik, ancak 'ilke' düzeyinde geçerli olan bir gerçekliktir. Bu anlamıyla, *bellek, süreklilikle özdeştir;* süreklilikle aynı anda genişler fakat bu edim düzeyinde olmaktan çok ilke düzeyinde (in *principal-en droit)* daha geçerli bir husustur.

Hatırlama bu koşullar altında daha da önem kazanır. Çünkü, hatırlama, süreklilikten başka bir yerde saklanamaz. Bu nedenle, Deleuze'ün saptamasıyla söylemek gerekirse, "hatırlama ancak kendisinde saklanabilir."[72] Bu gerçek, Bergson'a göre *'içsel deneyim'*i oluşturur ve bize bir 'töz' kazandırır. Bu tözün özü süreklilik ve bir parçalanamaz (indestructible) geçmişi sürekli biçimde şimdiye doğru genişletmek ve uzatmaktır (prolong).[73] Bu oluşum, Bergson'a göre, beni geçmişin nerede olduğunu aramaktan kurtaracak, bana hatırlamanın nerede olduğunu aramayı yasaklayacaktır. Hatırlama kendisinde saklıdır. Tanpınar'ın, çok iyi bilinen 'Ne İçindeyim Zamanın' başlıklı şiirinde, "kökü bende bir sarmaşık olmuş dünya sezmekteyim" sözlerinde ortaya çıkan dünyanın içselleştirilmesi eylemi, belli ki, hatırlamanın dışsallığına karşı geliştirilmiş bir sınırlamadır.

Buna karşılık, Bergson'da çok tartışma uyandırmış kavramlardan birisi şimdidir ve şimdi, daima kendisinin dışındadır. Bu, Oluşla *(Being)* mevcut olmayı *(being present)* birbirine karıştırdığımız noktadır. Şimdi olmayandır (is not), şimdi en saf halinde oluştur *(pure becoming)* ve bu niteliğiyle şimdi, daima kendi dışındadır *(outside itself)*.[74] Bu nokta bir hayli önemli. Çünkü, Tanpınar her ne kadar yeterince okumadığını söylüyorsa da eseri üstündeki etkisini açıkça belirttiği Bergson'dan hangi noktalarda yararlanmıştır, onu gösteriyor. Tanpınar'ın ya-

---

71 Henri Bergson, *Matter and Memory*, tr by N.M.Paul and W.S. Palmer, London: Harvester Press, 1978; 18-30.

72 Gilles Deleuze. *Bergsonism*, tr. by H. Tomlinson and B. Habberiam, New York: Zone Books, 1991; 54.

73 Henri Bergson, *The Creative Mind*, tr. By M.L.Andison, Westport. Conecticut: Greenwood Press, 1946, 87.

74 Henri Bergson, *Matter and Memory*, 18-30; Gilles Deleuze, *Bergsonism*, 55.

pıtları izlendiğinde, üstüne yazdığı ne olursa olsun onu 'Oluş' kavramıyla açıklamaya çalışır. Oluş hali de gene Tanpınar'ın en çok başvurduğu kavramlardan birisidir. Aynı şekilde 'saf kavramı da Tanpınar'da sıklıkla göze çarpar. Tanpınar, bir anlamda, herşeyi 'süreli bir oluş' ya da oluşu bir süreklilik şeklinde algılamak ve tanımlamak ihtiyacındadır. Bu, gene Tanpınar'ın 'öznel-nesnel', yani toplumsal-kişisel, kültürel/geleneksel-estetik kavramlarının kesişme noktasında başvurduğu süreklilik arayışının bir uzantısıdır. Bununla birlikte, Tanpınar'ın çabasını daha iyi anlamak ancak Bergson'a dönerek onun yaptığı çözümlemeyi biraz daha iyi aydınlatmakla mümkündür.

Şimdi olmayandır; fakat belli bir etkinliği vardır *(it acts)*. (Tanpınar söz konusu olduğunda bu geçmişteki 'yararsız' gerçeğin imgeselleştirilmesi ve metinsel hale getirilmesidir). Buna mukabil geçmiş, hiçbir zaman olmaktan vazgeçmiş değildir. (Yukarıdaki parçada, Tanpınar, "hangi asil terbiye, hangi anane devam ediyordu" diye sormaktaydı). Fakat, edimsiz *(inactive)* ve yararsızdır. Buna karşın, sözcüğün gerçek anlamında şimdidir. Geçmiş, kendi içinde olmakla özdeştir. Geçmiş için, '...dı' demek olanaksızdır. Çünkü, oluşun kendi içinde olanıdır *(it is the in-itself of being)*. En uç noktada varılan sonuç ise şudur: Şimdi için daima 'dı' (was), geçmiş içinse 'dır' (is) den gerekir.[75] Geçmişle gelecek arasındaki fark budur ve bunu abartarak, biraz da sıradanlaştırarak, geçmiş şimdi, şimdi geçmiştir diye tanımlamak mümkündür.

Bunların bir uzantısı olarak Bergson'da 'saf anımsama' *(pure recollection)* sanal, edimsiz ve bilinçsiz bir eylemdir. Çünkü, kendimizi öncelikle geçmişe yerleştirir, geçmişe, olması gereken bir şeyi gerçekleştirircesine sıçrarız *(leap)*. Aynı şekilde, kendimizdeki şeyleri algılamayız. Şeyleri, nesneleri oldukları yer itibariyle algılarız. Geçmişi de, aynı şekilde, kendi içimizde ya da şimdimizde değil, *kendi içinde olduğu yerde* algılarız.[76] Yine bu nokta, Tanpınar söz konusu olduğunda ayrı bir önem kazanır. Çünkü, Tanpınar'ın, Mehmet Kaplan'ın da saptadığı üzere, en çok başvurduğu, en çok vurguladığı kavram, 'eşya'dır. Kaplan, eşya sözcüğünün, onun anahtar kavramlarından birisi olduğunu belirtir ve Tanpınar'ın onu sıradan bir 'eşya' sözcüğü olarak kullanmadığını söyler. Ona, eşya sözcüğünün imlediğinden çok daha fazlasını yüklediğini vurgular.[77] Bunu biraz daha genişleterek, nesneler düzlemi diye tanımlamak mümkündür. Tanpınar, eşya derken, hiç kuşkusuz, insan-nesne etkileşimini aramaktadır. Bu çabanın asıl ortaya çıktığı noktalardan birisi mimarlıktır. Tanpınar, Yahya Kemal'le birlikte, Türk edebiyatında mimarlık üstünde en çok düşünmüş yazarlardan birisi-

---

75 Deleuze, *Bergsonism* 55.

76 Henri Bergson, *Matter and Memory*, 130-135.

77 Mehmet Kaplan, "Mahur Beste Hakkında Birkaç Söz", A.H. Tanpınar, *Mahur Beste*, 8.

dir. Fakat o kavramı da biraz zorlamak ve en geniş anlamında 'mekân' diye tanımlamak gerekir.

Mekân olgusunun bellek ve bilinçle olan etkileşiminin farkında olan Tanpınar, bununla birlikte, asıl, mekânın geçmişle olan ilişkisinin peşinde geçmişin 'temâdî' eden gerçekliğinin asıl yakalanacağı nokta mekân anlamında mimarlıktır. Nitekim, mimarlık üstünde düşünürken de aynı yola başvurur ve mekânı, mimarlık yapılarını 'okumaya' çalışır. Bunu da 'milli duyuş' olarak somutlaştırmaktadır: "Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu."[78]

Bergson, buradan devam eder ve şu saptamayı yapar: Bir şimdiye ait tikel bir geçmiş yoktur. Ancak bir 'genel geçmiş'ten *(past in general)* söz edilebilir. Bu geçmiş, sonsuz ve tüm zamanlar için geçerli bir geçmiştir ve her tikel şimdinin 'geçiş' (passage) koşuludur. Tüm *geçmişleri mümkün kılan* bir geçmiştir. Bergson'a göre kendimizi önce genel olarak geçmişe yerleştiririz. Bergson bunu *kendi ontolojimize sıçrayış* diye tanımlamaktadır. Bir kez bu sıçrayış gerçekleştirildikten sonra hatırlama (psikolojik) bir varoluşa dönüşecektir. Hatırlama ancak bundan sonra sanallıktan çıkacak, bir gerçeklik olacaktır.[79] Bu anlamda, şimdi geçebilecek fakat, bir zamanlar şimdi olmuş olan zaman geçmişe intikal ederek kendisinde saklanmaya başlayacak, bu, bütün, parçalanmaz bir geçmişe dönüşecek, bütün bir geçmişimiz olacaktır.[80]

Tanpınar söz konusu olduğunda, onun 'medeniyet' ve zaman dediği ve sürekli olarak üstünde düşündüğü olgu, Bergson'un 'genel olarak geçmiş' dediği şeydir.[81] Geçmiş, Tanpınar'da her zaman medeniyet kavramıyla özdeştir. Bunu, şöyle somutlaştırır: "Bir medeniyet her şeyden evvel *derin maziden* gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır."[82] Tanpınar için bu kültür, mimarlıkla özdeştir. "Bu yığılmanın başında şehir ve mimari eserleri gelir." Fakat mimarlık kendi içine kapalı bir kültürü oluşturmaz. Oradan açılarak 'millî kültür'ü meydana getirir: "Çünkü nesilleri asıl terbiye eden onlardır." Bu, Tanpınar'ın kültürcülüğünün nasıl aynı zamanda onun milliyetçi boyutunu oluşturduğu ve Bergsoncu kavramları nasıl bu anlayışa dönük olarak kullandığını da en iyi biçimde

78 Tanpınar, *Beş Şehir*, 130.

79 Henri Bergson, *Matter and Memory*, 133-135.

80 Gilles Deleuze, *Bergsonism*, 59.

81 Tekrar "Ne içindeyim zamanın/Ne 'de' büsbütün dışında/Yekpâre geniş bir ânın/Parçalanmaz akışında" dediğini anımsayalım. Buradaki, 'parçalanmaz ân'ın Bergson'un geçmiş tanımıyla tıpatıp uyuştuğu ve neredeyse o tanımın başka sözcüklerle yapılmış bir tanımı olduğu rahatlıkla görülmektedir.

82 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 181.

gösteren bir noktadır: "Her mimari eseri millî hayatın bir koruyucusudur. Bu koruyucu tanrıları kaybede ede cemiyet bir gün devam fikrini kaybeder."[83]

Bu devam-geçmiş eklemlenmesi Bergson felsefesi bağlamında gelişen iki yanlış çıkarsamanın tartışılmasını da gerekmektedir. Öncelikle, bu felsefe bağlamında, geçmişin, şimdi olduktan sonra geçmiş niteliği kazandığı varsayılmıştır. İkincisi, şimdi bağlamında ve şimdinin algılanmasıyla düşünmeye dönük alışkanlığımızdır. Şimdinin, bir başka şimdiyle ikame edildiğinde bittiğini varsayıyoruz. Oysa burada durmak ve düşünmek gerekir. Eğer daha önceki, eski şimdi de yeni şimdiyle *aynı zamanda* şimdiye intikal etmemiş olsaydı, şimdi nereye kaybolacaktı? Geçmiş *öncelikle oluşturulmamış olsaydı* ve şimdi olmasaydı asla oluşturulamayacaktı bu durumda. İşte bu, bellekle zaman arasındaki en temel paradoksa yol açan koşuldur. Geçmiş, yukarıda da belirtildiği gibi, daima, olmuş olan şimdiyle birliktedir ve onunla ancıldır.

Tanpınar bu gerçeğin sonuna kadar farkındadır ve bunu kendi muhafazakârlığını hem oluşturacak hem de doğrulayacak bir araç olarak kullanır. Bu, geçmiş-şimdi eklemlenmesini hem nesnel düzeyde hem de siyasal-kültürel düzeyde somutlaştırmanın aracıdır. Tanpınar, açıkça "bugüne ait her şey benim için bir davadır; çünkü yaşadığım zamanı severim,"[84] demektedir ama şu tanımı yapmaktan da kendisini alamamaktadır: "Biz asırlardır, düşman bir âlemin ortasında, yangın ve ateş içinde milliyetimize kurtarıcı bir tılsım gibi sarılmış olarak yaşadık: O duygu sayesinde varız. Ne zaman ki milliyetimizi bıraktık, o anda başımıza felâketler yağdı. 1918'den sonraki İstanbul'u hatırlayın. Her mimari eseri bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden kımıldatmağa razı olurdu?"[85]

Tanpınar bu tanımı biraz daha genişletir ve milliyet-kültür ilişkisini kurar: "Biliyorduk ki milliyet dediğimiz şey, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâak, başta mimari olmak üzere bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır." Bu tanımın, Barres-Maurras kaynaklı Yahya Kemal'den kaldırıldığı açıktır. Tanpınar, bu oluşumu 'zincir' kavramıyla olgunlaştırır ve son aşamasına taşır: "Onların hepsi bize, ömrümüzün bir devama bağlı olduğunu, zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlatır. Bu zincir, o mucizeli devam duygusuyla millî hayatın kendisidir."[86] Tanpınar, kökeni Yahya Kemal olan bu tanımlamasıyla Türk milliyetçi-muhafazakâr modernitesinin son noktasını koymuş, üstünde yükseldiği zemine kültürel dokusunu kazandırmıştır.

---

83 Ibid.

84 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 184.

85 Ibid., 181.

86 Ibid., 182.

Bu açılımdan sonra yukarıda değinilen çeviri olgusunun biraz daha genişletilmesi gerekmektedir. Buradan, günümüzde yapılan Tanpınar yorumlarının gerçekliğinin tartışılmasına geçilebilir.

Bergson, geçmişle yüklü, belleğin şimdinin çağrısına yanıt verme yollarından birisi olarak nitelendirir çeviriyi. Bellek bütün varlığıyla deneyimi karşılamaya çalışır. Bu amaçla Bergson'a göre bellek kasılır.[87] Bergson'un burada öne çıkardığı nokta şudur. Bellek, çeviri işleminde bütün bir geçmişi güncelleştirir. Bu bütünlük tikel bir anımsamayla aynı anda gerçekleşir. Şöyle söylemek de mümkündür. Tekil bir anımsama edimi bütün bir belleğe ve onun kapsadığı tüm geçmişe tekabül eder ve o tekil anımsamanın içinde (onunla beraber) bütün bir geçmiş güncelleştirilir. Kısacası, anımsama, tekil ve parçacık halindeki bir eylem değildir. Bir belleğin bütününü kapsar.

Tanpınar'da bu gerçek aynen bulunabilir. Tanpınar, geçmişin herhangi bir dönemiyle ilgili değildir. Bütün bir geçmişi, bölünmez bir bütün olarak kabul etmiştir. Ne var ki, kültürel sorunları tartışırken değindiği geçmiş, onun dışına çıktığı zaman iki kavramla bütünleşir. Bunlar, zaman ve muhayyiledir. Hatta bu noktada, onun doğrudan hafıza kavramının üstünde bu kadar az durmuş olması şaşırtıcıdır. Oysa, tekrar edelim, Tanpınar her muhayyile ve zaman dediğinde hafızaya göndermede bulunmaktadır. Bu anlamda Tanpınar, modernitenin içindeki bir metafiziği yakalama çabasındadır. Modernitenin seküler anlayışına ve yönelimine elbette sesini çıkarmamaktadır. Fakat, başından itibaren zihnini uğraştıran ana kavram muhayyilenin 'gıcıklanması'dır. Bunun nasıl oluştuğu üstünde durur ve düşünürken, Tanpınar, herhangi bir soyutlamaya gitmekten dikkatle kaçınır. Bu süreci, metafiziği bir gerçekliğe 'tercüme ederek' aşmaya gayret eder. O metafizik, Tanpınar için ışığın halleri, 'el'âb-i nâriye'dir.[88] Yaşamını ve sanatını ışığın değişiminden doğan 'hallerin' saptanmasına hasretmiştir demek bu anlamda yanlış olmayacaktır. Antalya'da karşılaştığı mağaranın suyla ve ışıkla dolup boşalmasından, hatta Kerkük'te gece göğünün yıldızlarla dolu boşluğundan son şiirinin 'mavi, masmavi bir ışık/ortasında yüzmekteyim' tanımlamasına kadar geçen bütün süre boyunca bu mesele üstünde durur. Nihayet, yazdığı en güzel yazılardan birisi olan "Lodosa, Sise ve Lüfere Dair"de bu oluşumu gene aynı kavramları kullanarak, sisin yok ettiği ışık gerçeğinden hareket etmek suretiyle anlatır.

Tanpınar'ın metafiziği tercüme ederken kullandığı ikinci kavram güzelliktir. Bu yazının çeşitli noktalarında dile getirildiği üzere, Tanpınar'daki estetik bir güzellik arayışıyla içiçe geçmiştir. Tanpınar, soyutlayan ve eksilten, modernist bir estetiğin ve onun içerdiği güzelliğin ardında değildir. Tersine çok somut bir

---

87 Bergson, *Matter and Memory*, 307-308.

88 A.H. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 144.

güzelliği aramaktadır. Daha önce değinilen imgeleştirme bu oluşumunun bir aracı gibidir. Nitekim bu doğrultuda modern edebiyata açıktan cephe alır ve onun ışık oyunlarını, 'muhayyilenin her güzel teklifi gibi' reddedişine karşı çıkar.[89] Bunu daha da uç bir noktaya götürür ve bütün bir modern estetiği güzele karşı olmakla suçlar. Fakat o arada da güzelin ölümünü aynı zamanda insanın ölümü olarak nitelendirir. Bu nedenle de Tanpınar, artık dinmeyecek bir hasretin içinde kendisini yitirir.

Bu yanıyla ele alındığında Tanpınar'ın modern bilinç içindeki konumu önemli bir özellik kazanır. Tanpınar, Türk modernitesinin çocukluk bilincidir. Bu bilincin *alter ego*'su geçmiş/mazi, *süper ego*'su medeniyettir. Tanpınar'ın temsilcisi olduğu çocukluk bilinci bu iki benlik arasında sıkışmıştır. Elbette buradan çıkacak olan ego modernitenin temellendirilmesiyle erişilecek olan bilinçle özdeştir. Modernitenin bilinci geliştikçe ve güçlendikçe elbette *alter ego* da *super ego* da aşılacaktır. Medeniyetin artık fazla hatırlanmaması bir *patricide* olarak algılanabilir. Oysa, Tanpınar bu noktadan çok uzaktır. Tanpınar, tıpkı çocukluk bilincinin narsistik döneminde yaşadığı gibi *süper ego*nun imkânsız baskısı karşısında *alter ego*yu bir sığınma alanı olarak seçmektedir. Bu anlamda her an biraz daha hayran olan bir çocuk kimliğini sergilemekten çekinmez.

Bu, Tanpınar'daki ontolojik ve varoluşsal gerçekliklerin de öne çıktığı noktadır. Türk edebiyatında, Tanpınar'ın döneminin varoluşçularını okuyup okumadığı tartışılmıştır. Oğuzertem'in çalışması bu konuda bir başlangıç oluşturabilir.[90] Bu soruya verilecek yanıtın önemi şuradadır. Tanpınar'ın bütün metinlerine sızmış olan, 'ıstırap çekme hali' ve sürekli yakınma duygusu gerçekte, onun varoluşsal bunalımının bir tür dışavurumudur. Aynı şekilde Tanpınar'ın geçmişe sığınma, estetiğe yönelme, medeniyeti anlama ve soğurma çabası, gene onun varoluşsal sığınma ve korunma alanlarıdır. Bu, modern Cumhuriyet benlik ve kimliğinin yaşadığı zorlanmaların bir yansımasıdır. Tanpınar, varoluşsal kaygıları yaşayan, benlik ve kimliğin yanısıra bilincin somutlaşmış adıdır. Onun yapıtlarını bu açıdan ele almak doğru olacaktır. Öylelikle de Türk edebiyatında varoluşsal bunalımı en uç noktada kristalize eden erken açılmış bir iz sürülebilecektir. Güncel Türk düşüncesinin Tanpınar'la bu derecede yakından ilgilenmesi de gene bu sorunsala bağlanabilir. Tanpınar, o anlamıyla, varoluşsal bunalımını yaşayan bilincin yüceltme (sublimation) ve yansıtma (projection) odağıdır. Bu, doğal bir gelişmedir. Çünkü, Tanpınar'ın yaşadığı zamanda tanıklık ettiği Fransız varoluşçuluğu ile Bergson felsefesi arasındaki çok yakın, hatta tamamlayıcı

---

[89] Ibid., 144.

[90] Süha Oğuzertem, "The dead tree of compassion: Existence, imagination, love and narcissism in Tanpınar's Mahur Beste", *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Indiana University, 1994.

ilişki bugün artık açıktır.[91] Tanpınar ise daima varoluşçuluğun ve Bergsonizmin terimleriyle konuşmuştur. Modernitenin tahripkârlığıyla elde ettiği özgürlükten, belleğin olmadığı, geleneğin yok sayıldığı bir boşalma ortamıyla doğan özgürlükten çok, Tanpınar, yukarıda Bergson'dan alıntılanarak gösterildiği gibi belleğin mevcudiyetiyle özgürleşmeye çalışmaktadır. Bu kısıtlama içinde bulabildiği tek özgürlük kaçışı ise muhayyilenin sunduğu olanaklardır.

Gene bu bağlamda Tanpınar'ın bulduğu bir diğer özgürleşim olanağı 'klasik' kavramına dönük arayışlarıdır. Erken modernitenin inşa aşamasında daima görülen gelenek-klasik tartışmasını Tanpınar kendi kültürel ortamında doruğa çıkarma uğraşısına girişir. Bu amaçla sık sık Yahya Kemal'e döner ve onu 'bizim tek klasiğimiz' sayar. Tanpınar'ın burada vurgulamak istediği her ne kadar, Eliot'un geliştirdiği anlamıyla bir klasik olsa da, onu biraz öteler. Tanpınar, bütün bir geçmiş birikimi, o arada Doğu kültürünü fakat daha doğru ifadesiyle, geleneksel Türk-Osmanlı kültürü içindeki Doğu motifini ve o motifle kişilik kazanmış birikimi klasik sayma eğilimindedir.[92] Bu, Tanpınar'ın zaman zaman 'yapıcı zevk' diye nitelendirdiği oluşumdur. Bu kavramların kaynağında kuşkusuz, modernite-klasik çizgisini, ikincisi lehine ve bir modernite eleştirisi olarak kurmaya çalışan Maurras estetiği ve anlayışı bulunmaktadır.[93] Onun ne olduğunu tam anlamıyla ifade edemediği için çeşitli araçlar kullanarak (imgeleştirme) açıklama yolunu seçer. O doğrultuda da hafızanın değil muhayyilenin kullanılması gerektiğini vurgular. Çünkü, geçmiş artık bir büyük boşluğa dönüşmektedir. Aradaki kopukluklar bilgiyle doldurulamayacak düzeyde olduğundan o eksiklik muhayyile kullanılarak giderilecektir.[94] Yahya Kemal, bunu yapmıştır. O takdirde, Eliot'un Virgilius için söylediğini tekrar ederek onu bir dilin bir kez doğurabileceği klasik olarak nitelendirir. Bu anlamda Yahya Kemal, Tanpınar için artık geçmişin tanımlanmasında, geçmiş zevkin algılanmasında kullanılacak tek kaynaktır.

Bu, Tanpınar'ın modernitenin karşısında özgürleştiği bir aşamadır. Bununla başka bir şeyi daha yapmaya çalışmaktadır. Modernitenin kendi 'yıkıcılığı' içinde geliştirdiği bireyi Tanpınar da birey olarak aramamaktadır. Tanpınar, kültürel'i bireyi üretecek kaynak olarak sunmaktadır. Gösterdiği romantisist eğilim-

91 P. A. Y. Guntar, "Bergson and Sartre: The Rise of French Existensialism", in F. Bruwick and P. Douglass, ed., *The Crisis in Modernism: Bergson and the vitalist controversy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992; 23-244.

92 'Klasik' kavramının daha geniş bir tartışması için bkz., Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal*, 84-89.

93 Bu ilişkinin yakınlık ve yoğunluk derecesini tartışmak için bkz., Hasan Bülent Kahraman, "Two nationalism" ve özellikle, Michael Curtis. *Three Against the Third Republic: Sorel, Barres, and Maurras*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959; 120-124.

94 A. H. Tanpınar, "Türk İstanbul", *Yaşadığım Gibi*, 164.

lerle Tanpınar, bireyi tekil bir gerçeklik olarak yaratmaya ya da tanımlamaya yönelmekten çok onu bir kültür değişkeni olarak algılamak eğilimini gösterir. Bu nedenle, kültürü belli bir cemaatleşmenin aracı olarak sunarken, doğayı bir kapalı etiğin kaynağı haline getirir. Doğa, fakat özellikle de peyzaj, modern bilinçteki bütün eksiğini Tanpınar'da giderir. Ne var ki, Tanpınar tam da bu niteliğiyle 19. yüzyıl romantisizmine eklemlenir. 19. yüzyılın başlattıklarını 20. yüzyıldaki muhaliflerini kutlanmak suretiyle tamamlamaya ve somutlaştırmaya çalışmaktadır. Bu yanıyla Tanpınar daima 'yitiği' arar. O kadar ki, mevcudu bile bazen yok sayarak, yitikleştirerek ele alır. Gerçekliğin üstünde düşünmesinin tek yolu budur Tanpınar'ın ve o nedenle 19. yüzyılın bilgi rejimini o derecede rahatlıkla, içinden bakarak, kuşatabilir. Yitik zaman, Proust'ta yitik özneyi ortaya çıkarmak iken, Tanpınar yitik özneden hareket ederek zamanı da yitirir. Tanpınar'ın gerçek çelişkisi de budur. Proust yitik zamanı ararken Tanpınar bulunmuş, hatta hiç yitirilmemiş olduğuna inandığı zamanı yitirmemenin kaygısını çeker, çabasını gösterir. Bu nedenle Tanpınar'ın zamanı asla bulunmayacak bir zamandır. Hafızanın değil daha çok muhayyilenin peşinde olmasının nedeni de budur.

Bu açıdan ele alındığında Tanpınar bir kez daha Bergson'la buluşur. Bergson'un temel kavramı sezgidir. Tanpınar, bunu çoğu kez, gene Yahya Kemal'den esinlenerek, 'duyuş/duymak' kavramlarıyla karşılar. Muhayyile daha çok da bu nedenden ötürü önemlidir. Çünkü, muhayyile eksiğin duyuşla tamamlanmasına sağlanan olanaktır. O anlamda, bellek bir noktadan sonra durağan ve değişmez olandır. Oysa muhayyile değişimin de olanağıdır ki, gene Bergson'un asal kavramlarından olan 'saf değişme' Tanpınar'da kendisini tüm boyutlarıyla gösterir.

Nitekim, Bergson, *Yaratıcı Bellek*'te esinle karşılanabilecek *revelation*'un ancak 'ruh, süreklilik ve saf değişim'le gerçekleşeceğini vurgulamaktaydı.[95] Bunun da ötesine geçerek, Bergson, sözcüklerle oldukça sorunlu bir ilişki geliştirmekteydi. Çünkü, sözcükler, bizimle gerçek arasına girmekte hatta ruhsal duruşlarımızı bile bizden saklamaktaydılar.[96] Sözcük, Bergson'a göre bütün niteliği yararcılığında olan bir olgudur ve soyluluğun sıradan biçimlere indirger. Yeniyi eskinin bir düzenlemesi haline getirir.[97] Buna göre, Bergson, sanatçının/şairin sezgilerini akışkanlığı ve biricikliği içinde, kamusal bir mülkiyet haline gelmeden ve orada tutsaklaşmadan aktarabileceğine inanmaz.[98] Bu itibarla da şiir, gene Bergson için umutsuz bir projedir. Tanpınar'ın, sürekli olarak şiiri 'yapamamaktan' yakınması da özünde bu imkânsızlığın içinden konuşmasından fakat onu fark et-

---

95 Henri Bergson, *The Creative Mind*, 37.

96 Bergson, *Time and Free Will*, 130.

97 Bergson. CM, 94-96.

98 Bergson, *The Creative Evolution*, tr. A. Mitchell, introduction P.A.Y, Gunter, Lanham, MD: University Press of America, 1983. x.

memiş bulunmasından (ya da her zaman olduğu gibi kaynağı saklamasından ve onu kendisinden 'mütevellit' bir şeymiş gibi sunmasından) başka bir şey değildir.

Tanpınar, tam da bu aşamada kendi döneminin modern şairleriyle özdeşleşir. Gerek Eliot, gerekse Faulkner, bu anlamda bütün dayanaklarını Bergson'dan türetmektedirler. Eliot, Bergson'un derslerini dinlemiş ve onun üstüne bir tebliğ yazmış birisi sıfatıyla, Faulkner, Amerikan modernizminin sezgisel boyutunu simgeleyen kişiliğiyle duyuş, ses, süreklilik, zaman, bellek, geçmiş, gelenek gibi kavramları, Bergsoncu bir estetiğe yerleştirirken özenle ve hırsla kullanmışlardır.[99] Gerek Tanpınar'ın gerekse andığım yazarların değinilen kavramlara yönelmesinde en büyük etken ise hiç kuşku yok, I. ve 2. Dünya Savaşı'dır. Bu doğrultuda yapılacak bir çalışma çok daha ileri benzeşmeleri ortaya çıkaracaktır. Şu kadarını söylemek gerekirse; Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* isimli romanında Hayri İrdal'la Halit Ayarcı'nın tanıştıkları günün akşamı Boğaz'a giderlerken Tanpınar'ın kullandığı 'geriye dönüşlü' ve 'bindirme' teknikli anlatım, bu bağlamın onun için ifade ettiği anlamı kesinleştirmektedir.

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, bu özellikleriyle, başlangıçta da belirtildiği gibi, bugün üzerinde en çok durulan, en çok tartışılan yazarlardan birisidir. Bu ilginin kuşkusuz birden çok nedeni bulunmaktadır. Bununla birlikte arayışların somutlaştığı nokta, Tanpınar'ın yanıt aradığı sorulardan daha ileride değildir. Bir başka deyişle, Tanpınar, kendisi için ve ortaya koyduğu yapıtın iç sorunları nedeniyle veya ürettiği yanıtlardan ötürü ele alınan bir yazar değildir. Tanpınar, bugün de zaman zaman sorulan soruları daha erken bir tarihte sormuş bir kişi niteliğiyle çözümlenmektedir. Bu yanıyla, Tanpınar incelemelerinin öznesi Tanpınar değildir. Tanpınar, o araştırmaların daha ziyade nesnesi konumundadır. En fazlasından, modernitenin gelişiminde bir ara konak olarak değerlendirilmektedir, Tanpınar.[100]

Bununla birlikte, Tanpınar, daha çok modernite ve 'medeniyet' tartışmalarının başladığı sınırda söz konusu edilmektedir. Bu, hiç kuşkusuz, Tanpınar'ı eksik algılamak ve temellendirmektir. Hatta, bu olgu doğrudan Tanpınar'a ve yapıtlarına yönelen çalışmalar için de derece derece geçerlidir. Çok önemli olan bu hususun üstünde durmak gerekir. Çünkü, bu oluşumun açıklanması gerek Tan-

---

99 Paul Douglas, *Bergson, Eliot, and American Literature* Lexington, Kentucky: Kentucky University Press, 1986; J. N. Riddel, 'Modern Times: Stein, Bergson and the ellipses of 'American writing', in F. Burwick and P. Douglass, ed., *The Crisis in Modernism*, 330-367.

100 Türkiye'de Tanpınar üstüne yazan iki kişinin, Oğuz Demiralp ve Nurdan Gürbilek'in, Walter Benjamin'le ilgilenip onun hakkında da çalışma yapmış olması ilginçtir.

pınar'ın gerekse amacının bugün ne ifade ettiğini gösterecektir. Fakat ondan daha önemli bir husus söz konusudur. Bu durumun açıklığa kavuşturulması, yani Tanpınar'ın 'içeriden' bakılarak ele alınamamasındaki nedenlerin gösterilmesi, Türkiye'de modern zihniyetin bugün bulunduğu konumu belirlemeye de olanak sağlayacaktır.

Tanpınar'ın, onun üstüne yapılacak tartışmaların öznesi olması, öyle görünüyor ki, bugün artık olanaksızdır. Bu sınırlamanın ortaya çıkmasındaki en önemli neden, Tanpınar'ın dünyaya bakarken ve onu yorumlarken kullandığı araçların da sorunların da aşılmış olmasıdır. Bu 'aşılma' bir yetersizliğe tekabül etmemektedir. Tam tersine, Tanpınar'ın 'araçları' bugünkü bilinç, kültürel donanım ve diğer zihinsel 'parametreler' tarafından kuşatılamamaktadır. Tanpınar'ın temel kaynakları 19. yüzyıl epistemolojisi, Divan edebiyatı ve nihayet Osmanlı medeniyetidir. Bu makalede gösterilmeye çalışıldığı gibi, Tanpınar, bu kaynakları 'nötr' ve içlemlerinden soyutlanmış, boşaltılmış olarak ele almaz. Yeni bir uygarlık ve insan tanımı geliştirebilmek için onlara yönelir. O nedenle de, o kültürel birikimi, bildiği kadarıyla değil, daha fazlasıyla kavramaya çalışır. Bu amaçla onu daha içeriden kuşatmaya gayret eder ve o yönde yoğunlaşır. Elindeki birikimin nesnel yanını aşmayı amaçlar. Öznel bir tercihle o kütleyi 'duymak' çabasına girişir. Bunu da; 'tercüme' eder. Tanpinar, bu arayışında kişisel-nesnel gerçeklikleri içiçe geçirir. Uygarlık çatışmasını kendisine çıkış noktası olarak alır. Kültür ikiliği diye tanımladığı konumun dışına çıkılabilmesi için sentezler önerir. Bu sentezin asıl nüvesi geçmiş uygarlığı bilmek ve özümsemektir.

Oysa bugün yapılamayan budur; hatta yapılmasına olanak bulunmayan da gene budur. Çünkü, her şeyden önce, Tanpınar, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş döneminin insanıdır. Aradan geçen sürede, kültürel ve zihinsel dünyada sentez kavramı bir arayış olmaktan çıkmıştır. Bir eyleme ve gerçekliğe dönüşmüştür. Cumhuriyetin zihinsel ve kültürel tercihleri geriye dönüşsüzdür. Cumhuriyet, özellikle kültürel düzlemde bir Osmanlı gerçeğini kabul etmez. Tersine, onun inkârını geliştirir. Oradan başladığı için, kendi insanını yaratmaya çalışacaktır. Bunun yaratılacağına da inanır. İhtiyaç duyduğu tek şey zamandır. Bu anlayışı kitlenin niceliksel boyutuyla destekler. Tanpınar'ın 'inkâr' diye yakındığı şey, yeni anlayışın dayanağı ve en güçlü olanağıdır.

Bu oluşum, bugün kendi sonucunu üretmiştir. Sentez, geçmişle bugünün estetik bir çizgide buluşturulması şeklinde çıkmamıştır ortaya. Estetik duyumun gerektirdiği seçkincilik de söz konusu değildir artık. Sosyolojinin çıplak gücü her şeyin önüne geçmiş, o nedenle de gündelikteki gerçek büyük hülyanın yerini almıştır. Artık *duyan* değil *yaşayan* insanındır söz ve sıra. Cumhuriyet, ilerleme düşüncesinin bayrağıdır. İlerleme ise parabolik olamaz. O Tanpınar'ın önerisidir. Parabolik yaklaşım, dünden bugüne, kırsaldan kentsele, kitleden tekile yöneliktir. Oysa Cumhuriyet, kendi dönemi için istediği, ihtiyaç duyduğu ve ön-

gördüğü zamanı elde etmiş, kitlesini oluşturmuş ve hatta ona sonunda da teslim olmuştur. O nedenle, çizgisini bugün-yarın doğrultusunda çekmiştir. Tekil artık kitlenin içinde eriyebilir, kent kırsala doğru açılabilir. Uygarlık ise ancak bu sentezin anladığı bir Batı'dır.

Böyle bir tablo Dede Efendi'yi kapsamaz. Nâilî ve Nef'î de kuşkusuz bu süreçte yer almaz. Onlar, artık 'içsel duyuş'ların, sezgiyle kavranabilecek nesneleri değildir. Onların içinden geçen bir hayat tasavvuru da söz konusu olmaktan çıkmıştır. Tanpınar'ın göndermede bulunduğu ve anlamaya çalıştığı isimler, eğer mutlaka bir nesne olacaksa artık yalnızca bir bilgi nesnesidir. Onları anlamayan, 'duymayan' bir bilincin Tanpınar'ı anlaması ve onu içeriden kavraması ise doğallıkla mümkün olmaktan çıkmıştır. Tanpınar, kısacası, kültürel paradigmanın değişmesi nedeniyle artık özne olamayacaktır. O arada, Cumhuriyetin radikal kanadının, her şeye rağmen sürdürdüğü hakimiyet de bu sonuçta etkili olmuş, Tanpınar, muhafazakâr bir kesimin simgesi niteliğini kazanmıştır. Radikal kanatlar ise onu, farklı bir yaklaşım sergileseler de, aynı niteliğiyle kuşatmakta, en fazlasında, nesneleştirmektedirler. 'Tanzimat sonrası sendromu' denebilecek bir oluşumun da sonuna erişilmiştir. Yukarıda değinilen 'sentez', Tanzimat'ın yarattığı ikiliği belli ölçüde aşmıştır. O zaman Tanpınar'ın, toplumsal-kültürel-siyasal düzeylerdeki 'varlık nedeni' de ortadan kalkmıştır. Geriye iki boyut kalmaktadır. Tanpınar, ya başlangıçta da değinildiği gibi, belli bir dönemi algılamak için ele alınmaktadır ya da, tümüyle varoluşsal bir bunalımın yansıtılma düzlemidir. Her iki yönelimde de gerek Tanpınar'ın gerçekliği olan, Tanpınar öncesi dönem, gerekse Tanpınar'ın onlarla tümleşik kendi gerçekliği söz konusu olmaktan çıkmıştır. Bir yerde, Tanpınar'ın hiç yitirmediği ve 'muhafaza etmek' istediği zaman önce parçalanmış, sonra yitirilmiştir. O zaman Tanpınar da yitmiştir.

'Bendedir korkusu biten şeylerin' diyen Tanpınar, korkusunda haklı çıkmıştır.

(*Doğu-Batı*, sayı 11, Mayıs-Temmuz 2000, s. 9-43).

TANPINAR'IN HİKÂYELERİ ÜZERİNE NOTLAR

M. Orhan Okay

İlk bakışta çağdaşları arasında fazla velûd görünmeyen, ikinci bir bakışta uğraştığı alanlar bakımından biraz dağınık intibaını veren Ahmet Hamdi Tanpınar, ölümünden sonra gittikçe yoğunlaşan bir ilgi odağı oldu. Bunda, birçoklarında olduğu gibi bir pazarlamacı kurnazlığının rolü bulunmadığı muhakkak. Tanpınar hemen bütün eserleriyle bu ilgi odağına ve edebiyatımızın; kültürümüzün klasikleri arasında yer almaya lâyıktır.

Başta söylediğim ve bir zaaf gibi görünen özellikleri, birbirini doğurmuştur. Yani velûd olmaması ile dağınıklığı hemen hemen aynı şey gibidir. Hemen bütün biyografilerde ilk vasfı şair olarak yazılıdır. Ölümüne yakın bir araya getirip yayınlattığı *Şiirler*'deki şiir sayısı 37'den, ölümünden sonra dergilerde kalanların bunlara eklenmesiyle de hepsi 74'ten ibarettir. Ama şairdir. Akla gelen ikinci vasfı romancı oluşudur. Biri daha tefrika edilirken yarım kalmış, biri ölümünden sonra müsvedde ve taslak halinde bulunmuş olanlar da dahil olmak şartiyle, sağlığında sadece ikisini yayınladığı romanlarının sayısı ise beştir. Ama romancıdır; hikâyecidir de. Hikâyeciliği üzerinde biraz sonra duracağım. Sadece kantite dikkate alındığında belki en verimli olduğu alan deneme yazarlığıdır. *Beş Şehir*'in dışında yine ölümünden sonra *Yaşadığım Gibi* adı altında bir araya getirilmiş olan kitapta yüz kadar deneme var. *Yahya Kemal* kitabını da denemeler arasında düşünmek daha doğru olur. Bunlara ilâve olarak gençlik yıllarında orta öğretimde, daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi ile Edebiyat Fakültesi'ndeki hocalıkları da çok değişik bir alan yelpazesi gösteriyor: Estetikten ve mitolojiden başlayıp henüz özel bir ihtisas dönemi olarak düşünülmediği yıllarda yeni Türk edebiyatı hocalığı ve bu hocalığının onu sevkettiği, belki/muhakkak hocalığından daha fazla önem verdiği araştırmacılığının mahsûlleri: Namık Kemal ve Tevfik Fikret hakkında iki küçük monografik antolojiden sonra her za-

man orijinalliğini koruyacak olan *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve yüz kadar önemli yazıdan ve ansiklopedi maddelerinden oluşan bir makaleler külliyatı. Bunları hep yazımın başında işaret ettiğim dağınık alanlarda ve fazla verimli görünmeyen çalışmalarını belirtmek için söyledim. Burada edebiyat tarihinde ve makalelerinde de âlim olmaktan çok denemeci, romanlarında romancılığıyla beraber şair ve bütün eserlerinin arka planında tarihçi, mimar, heykeltraş, ressam, müzisyen olmayarak bu alanların hepsinde güçlü bir yorumcu şahsiyetle portresini tamamlayabiliriz. Bu son arka plan (background) bahsindeki dağınıklığa açıklık getirici bir düşünceyi, Antalya Mektubu'nun satır aralarına sıkışmış bir cümlesinde buluyoruz: "Bu duygu, musikişinas olmamak şartıyla, musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer". Fakat bütün bunların üzerinde Tanpınar, o otuz yedi veya yetmiş dört parça şiiriyle her zaman şair vasfıyla mevcuttur: "Bende esas olan şiirdir, oradan etrafa genişlerim." (Yaşar Nabi'ye mektup). Şairliğinin ön planda kalmasını her zaman arzu ettiğinin delili olarak bir başka not: Çok özet halinde çağının Türk edebiyatının meselelerini ele aldığı "Türk Edebiyatında Cereyanlar" adlı uzun makalesinde Tanpınar kendisini şairler arasında ele alır ve "Bu şair diğer hikâye ve romanlarında..." diye başlayan dikkate şayan bir cümle de sarfeder.

Hayatı boyunca cömert hatta müsrif olan ama geçim sıkıntısı da çeken Tanpınar buna rağmen kalemini, bazı yaşıtları gibi kendi adıyla olsun takma bir adla olsun, geçimi için kullanmamıştır. Bunu, her eserinin yükünü, mesuliyet manasında değil, estetik yükünü taşımaya hazır olduğunu göstermek için belirtiyorum. Onun, hocalığında da, ilmî çalışmalarında da sanatkârlığı önce geliyordu. Ve pek çok sanatkârdan daha fazla kendini ifade etmenin, bunun için de estetikten fedakârlıkta bulunmamanın yolunu arıyordu (Aktüel politik mesele ve kişilerden bahsettiği bazı yazıları üzerinde ayrıca durulmalı).

Tanpınar'ın hikâyeciliği yukarıdan beri çizmeye çalıştığım hayat grafiği içinde bütün öteki mesaileriyle beraber yürür. Hocalığı, edebiyat tarihçiliği, romancılığı, şairliği... arasında bir de hikâyeci Tanpınar var. İlki 1937 yılından başlamak üzere yayımlanmış 14 hikâye. Bunlardan on ikisini *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* (1943) ve *Yaz Yağmuru* (1955) adı altında kitaplaştırmış. Hikâyelerinin çoğu önce dergilerde çıkmış.

Yazarların hayat hikâyeleri içinde eserlerini yazdıkları zaman olarak bilgimiz, çok defa bunların yayın tarihlerinden ibarettir. Tanpınar'ın hikâyelerinin de yazılış değilse de yayın tarihlerinin sırası şöyle:

Geçmiş Zaman Elbiseleri, Temmuz 1936

Erzurumlu Tahsin, Nisan 1937

Bir Yol, Mayıs 1937

Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Eylül 1941

Evin Sahibi, Aralık 1942
Emirgân'da Akşam Saati, Ocak 1945
Fal, Kasım 1946
Bir Tren Yolculuğu, Sonbahar 1947
Adem'le Havva. İlkbahar 1948
Acıbademdeki Köşk, Sonbahar 1949
Yaz Gecesi, Kış 1951
Rüyalar, Kış 1952

İlk defa *Yaz Yağmuru* kitabında yayınlanan Yaz Yağmuru ve Teslim hikâyelerinin itibarî tarihi de 1945 olarak kabul edilebilir. Bunlardan Yaz Yağmuru'nun, tuhaf bir tefrika macerası yaşayan Emirgân'da Akşam Saati hikâyesinin epeyce bir tertip değişikliğinden sonra yeniden kaleme alınmasından oluştuğunu da ilâve edelim. (Tanpınar'ın 1953'te *Varlık* dergisinde yayınlanmış "Son Meclis" adlı tek perdelik fantezi denilebilecek bir küçük eseri daha var. Dergide "küçük hikâye" şeklinde takdim edildiği için bibliyografyasına da bu şekilde geçmiş. Bu küçük hikâye başlığını Tanpınar mı vermişti, yoksa derginin bir tasarrufu muydu, bilmiyoruz. Bu metin bugüne kadar çıkan kitaplarına girmemiş ve herhangi bir şekilde incelenmemiştir. Bir de Bedrettin Tuncel'e yazdığı bir mektupta *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* kitabını yayına hazırlarken verdiği hikâyelerinin listesinde Bir Kukla Oyunu adı da geçiyor. Bunun yukarıda bahsettiğim Son Meclis olması muhtemeldir. Bu niyetine rağmen sonradan çıkarmış olmasını, onu hikâyeden çok kısa bir oyun telakki etmesiyle açıklayabiliriz. Aynı listede bugün varlığını bilmediğimiz Beşinci Gece adlı bir hikâye daha görülüyor.)

Doğrusu bu kronoloji Tanpınar'ın hikâyeciliği hakkında yorum getirecek açık bir ipucu vermiyor. Nihayet on altı yıla sığdırılmış on dört hikâye. Yalnız kendisiyle yapılmış mülâkatlardan birinde Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nın 1935'te yazıldığını söyler. Demek ki yayınlanması için altı yıl beklediği anlaşılıyor. Tanpınar kendisinin "zor yazan" bir yazar olduğunu da itiraf ediyor. Yaşar Nabi'ye biyografisi hakkında yazdığı bir mektubunda "Güç ve yavaş yazarım. Yazarken çok değiştiririm (...) aralık verince tekrar başlamaklığım için aylar ister." diyor ki bu da her hikâyesinin yayın tarihi arkasında tahmin edilmesi güç ve karmaşık zamanların bulunduğunu gösterir.

Tanpınar için hikâye tekniğinin o kadar büyük bir problem olmadığı yahut hiç değilse her zaman için bir problem olmadığı görülüyor. Romanlarında olduğu gibi hikâyelerinde de kuralcı bir tekniğe bağlı değil. Bununla beraber onda, her şiirin kendi formunu araması gibi her hikâyenin gerektirdiği, kendiliğinden oluşan farklı teknikler bahis konusudur. Bir defa hikâye türünün kendi döneminde yaygın olduğu hacim, yani küçük hikâye kalıbı Tanpınar'ın hikâyelerine uygun değildir. 48 sayfalık hacmiyle Abdullah Efendi'nin Rüyaları, 70 sayfalık

hacmiyle Yaz Yağmuru, hikâyeden çok romana doğru giden bir yapı gösteriyor. Şüphesiz yalnız hacim meselesi bu iki türü birbirinden ayırıcı tek faktör değildir. Ama vakanın karmaşıklığının, zaman ve mekânda yayılışın alâmetleri olarak önceki hikâyenin sekiz, ikincisinin dört bölümde anlatılması gibi yine romana yaklaşan bir ölçü dikkati çekiyor. Diğer hikâyeler arasında da 30, 40, 50 sayfayı bulanlar var. (Bu yazıdaki bütün sayfa kayıtları Tanpınar'ın *Hikâyeler* adı altında bir araya getirilen (Dergâh Yayınları, İst. 1983) yayımını göstermektedir).

'O' anlatıcılı hikâyelerinden Rüyalar'da bilinçli bir "merkez yansıtıcı" tekniği kullanan yazar bu tarzdaki diğer hikâyelerinde bakış açısına da fazla dikkatli değildir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda anlatıcı yazarın varlığını gizlemeyen ifadeler vardır: "Bu humma içinde *kahramanımız* yaşadığı gecenin kendisi için korkunç bir gece olduğunu, insafsız bir kaderin yanıbaşında yürüdüğünü ve her aydınlığı, her vuzuhu bir anda karartacak kadar bulanık nefesini zaman zaman alnına üflediğini unutmuş gibiydi". Hemen tamamen erkek kahraman Sabri'nin bakış açısının hakim olduğu Yaz Yağmuru'nun başlarında "Kadın kendi düşünceleri içinde idi." cümlesiyle bu açı diğer kahramana doğru kaymıştır. Şiirin tekniği, daha doğrusu formu üzerinde o kadar ısrarla duran Tanpınar, roman ve hikâyeden bahseden makalelerinde bu türün tekniği üzerinde hemen hiç durmaz. Yalnız bir defa, Halid Ziya'dan bahsederken roman tekniğinin mükemmeliyetini, pek de üzerinde durmayarak ifade eder. Bununla beraber başka bir çalışmanın konusu olabilecek 'kendiliğinden oluşan farklı teknikler' meselesinin önemini de tekrar edelim.

Yukarıda Yaz Yağmuru'nun ilk tasarısı olabileceğinden bahsettiğim Emirgân'da Akşam Saati'nde, kahramanı Sabri'nin iç monologlarında, eşzaman (senkroni), artzaman (diyakroni) ve bilinç akışı tekniklerine göndermeler hissedilir: "Sonbahar yaklaşıyor, diye düşündü. Fakat daha başka bir şey söylemek istiyordu; kendi kendine, düşündüğüm bu değildi. Akşam oluyor diyecektim. Demek insan iki şeyi birden düşünebiliyor. Kim bilir belki de üç dört şeyi bir defada düşünebiliyoruz. Onun için zaman zaman muammalı oluyoruz. Onun için anlaşamıyoruz." (s. 329). Yazı hayatının çok öncelerinden beri Bergson'un ve Proust'un zaman anlayışı ile zihni meşgul olan Tanpınar bunu eserinin çok defa problemi, tema'sı, bazan da burada olduğu gibi tekniği haline getirir. Hikâyeden naklettiğimiz hadisenin devamında Sabri hem arkasında konuşan yabancı ana-kızın dertlerine ortak olmakta, hayatlarına girmektedir, hem de kendi hafızası, şuuraltı dinledikleriyle beraber bir yığın çağrışımla yeni terkipler yapmaktadır. Birkaç sayfa sonra bu zihnî karmaşıklık (kompleks) ile hikâye tekniği bir daha çakışır: "Sabri deminki dikkatine döndü. 'Mademki muayyen bir zamanda iki şeyi birden düşünebiliyoruz, o halde pek âlâ iki insanı da birden sevebiliriz. Fakat hakikatte iki şeyi birden düşünebiliyor muyuz? Mesele burada, bu birden kelimesinde. Bizim 'birden' dediğimiz şey belki iki ayrı zamandır. Son de-

rece kısa oldukları için biz onları birbirinden ayıramıyoruz, tek bir zaman sayıyoruz. Yahut da üstüste şahsiyetlerin ayrı ayrı zamanlarıdır. Birinci şıkta bütün değişiklik iki haddin arasında geçtiği için bir nevi ritm teşkil eder. Beyaz, siyah. Beyaz, siyah. Tıpkı nabzım gibi. İkincisinde insanı, sefer tası gibi bir şey kabul etmek lazım. Bence de doğrusu budur.' "(s. 336). Tanpınar burada insan hayatında (şuurunda) olduğu kadar anlatımda da gerçek bir senkroni olup olamayacağını irdeler gibidir. Şiirin dışındaki edebî metinlerin ne dereceye kadar hayatı yansıttığı münakaşa edilmiştir. Roman, dolayısıyla hikâye hangi hayatı ve nasıl yansıtır? Hikâyenin kurmaca (itibarî) bir metin olduğu muhakkak. Ama onun, hayatın yahut ruhun gerçeklerini yansıtabilmesi için, gerçek tesiri, izlenimi vermesi gerekir. Bunun için hayatın kendisi olmasa bile yazarın hayat tecrübeleri bu kurmaca metinlerin arasına girer. Nitekim Tanpınar'ın *Huzur* romanındaki kişi ve olayların gerçek hayattakilerle, birebir olmasa da ilişkileri aranmıştır. Biyografisini bildiğimiz Tanpınar'ın hikâyelerine de hayat tecrübe ve müşahedeleri girmiştir. Bulunabilecek pek çok örnekten birkaçını zikredelim. Yine Yaz Yağmuru'nda Sabri, plajda, biraz evvel çıktıkları kabini hatırlar: "Şimdi Sabri onu, daha ziyade bir deniz mağarası gibi hatırlıyordu. Kendi nabızlarının dalgalarıyla açılıp kapanan bir deniz mağarası." (s. 52).Tanpınar'da bu mağara motifi bir arşetip gibi, herhalde bir psikoanalitik tahlile muhtaçtır. Belki Eflatun'un mağarasının bile izlerini taşıyan bu motifin ondaki ilk somut kaynağı zannediyorum genç yaşlarında Antalya'da gördüğü Güvercinlik mağarasıdır. Antalya Mektubu'nun bir yerinde orasını şöyle anlatır: "Aynı günlerde, bulunduğunuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denilen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi, gördüklerimi henüz gerçek bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır." *Huzur*'da da Mümtaz aynı mağaranın koyu nefti ile tirşe arasında değişen aydınlığını, dalgalar çekildiği zamanki durgunluğunu, dalga çarpıp ağzını örttüğünde her tarafın nasıl yemyeşil olduğunu, sonra gürültü ile suyun boşalmasını saatlerce, hiç konuşmadan seyrettiğini ve bunun kendisini nasıl çıldırttığını anlatır.

Erzurumlu Tahsin ise bir hikâyeden çok hatırayı düşündürüyor. Bu, Tanpınar'ın Erzurum'daki ilk hocalığı yıllarına (1923-1924) ait gerçek vakaların ve mekânların teşkil ettiği dekor içinde bir savaş sonu insanının çöküntüsü hikâyesidir. Hikâyenin bir yerinde anlatıcı, artık Tanpınar demekte bir mahzur yoktur, otantik varlığını ortaya koyar ve okuyucu ile konuşur: "1924 senesi sonbaharında olan ve o havaliyi Kars'a kadar altüst eden bu felâket elbet hatırlardadır."

Erzurumlu Tahsin gibi Evin Sahibi hikâyesi de yazarın hayatından zengin müşahedeler taşır. Zaten kendisi de Kerkük Hatıraları'nda, Musul'da iken evlerinde Gülbuy adlı bir hizmetçilerinin olduğunu, bunun daha sonra Evin Sahibi

hikâyesine bir tip olarak girdiğini söyler. Fakat hikâye ile hayat arasındaki yakınlık sadece bu Gülbuy'dan ibaret değildir. Kerkük Hatıraları'nda geçen Kerkük'teki evleri, annesi, babası, büyükannesi hatta evdeki yılan bazan şaşılacak kadar birbirine benzer cümlelerle, bazan az-çok deforme ve stilize edilmiş ifadelerle Evin Sahibi hikâyesine girmiştir. *Beş Şehir*'in Erzurum'unda Siirt'ten ilk defa çocuk yaşlarında Erzurum'a gidiş yolculuğunu anlatırken satırlar arasına şu cümle sıkışır: "..bu yolculuğu hiç unutmam. Büyükannemin masallarıyla Kerem'den, Yunus'tan okuduğu beyitlerle, bana öğretmeye çalıştığı yıldız adlarıyla muhayyilemde büyülü hatırası hâlâ pırıl pırıl tutuşur." Bu büyükanne Kerkük Hatıraları'nda biraz daha belirli bir hüviyetle görünür: "Bu ev muhayyilemde büyükannemin evidir. Onun korkuları, vehimleri, memleket hasreti ve Yunus ilâhileri ile doludur. Bu sevimli kadın, evliyasını hiç unutmamakla beraber, selamlığı bir türlü bizim evden addetmez..." Evin Sahibi hikâyesinde ise aynı insan biraz daha farklı bir detayla verilir: "Ne annemi, ne de ninemi iyice tanıyabilirdim. Bu sonuncudan bende kalan tek hayal, Yunus ilâhileri okuyarak ağlayan ihtiyar bir kadın hayalidir: bir de sonraları, evdeki hizmetçilerin ağzından sık sık dinlediğim bir türkü bilirim. Beyaz başörtüsü, ağır kumaşlardan entarisi, tesbihi, seccadesi, velhasıl bugün bende onun hayalini vücuda getiren bir yığın teferruat, tıpkı türkü gibi sonraları etraftan dinlediğim şeylerin zihnimde kalan izleridir."

Tanpınar bütün bu otantik unsurların edebî esere intikali üzerinde de hikâye tekniğinin bir parçası olarak düşünmüştür. Yine Kerkük Hatıraları'nda bu tekniğinin ve estetik endişelerinin ipucunu şu cümlelerle verir:

"Gerçeği şu ki bir eser bizde ömrümüz boyunca mevcuttur. Tıpkı hareketlerimiz gibi icraatının tesadüfleri ona muayyeniyetini verir. Niçin Gülbuy'un hatırasını olduğu gibi yazamıyorum? Fakat böyle yapsaydım folklora düşerdim. Ve her eserimde istediğim şeyi, o sembol kıymetini kaybederdim. Onun için hikâyenin kahramanı ve muhitini değiştirdim. Vaka Musul'da geçmesine rağmen, ev Kerkük'teki bu ikinci evdir. İhtiyar babanın kızının oyuncakları üstüne kapanıp ağladığı oda, benim serçeleri avladığım odadır."

Yukarıdaki cümlede geçen "muayyeniyet" kelimesinin, Tanpınar'ın bütün eserlerinin olduğu gibi hikâyelerinin de önemli anahtar kavramlarından birini çağrıştırdığını söyleyeyim. Muayyeniyet, determinizm demektir ki Tanpınar'ın vokabülerinde kader'in karşılığıdır. Antalya Mektubu'nda "talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir" diyen yazar hikâyelerinde de bunu değişik ifadelerle sık sık tekrarlar. Bir huzursuzluğun romanı olan *Huzur* gibi hemen bütün hikâyelerinin kahramanları da kaderin hep olumsuzluklarına maruz kalmış kişilerdir. Çoğunun süpertitüsyonları, bâtıl itikatları vardır. Akıl ve muhayyileleri çok defa olağan dışı faaliyet gösterir. En mutlu anların arkasında bile trajik ve patetik bir felâketin izleri veya habercisi vardır. Bunlar, özellikle rüyaların hakim oldu-

ğu hikâyelerde (galiba hemen hepsi) bana hep Edgar Poe'yu çağrıştırdı. Yaz Yağmuru'ndaki genç kadının bir ara Sabri'ye "Siz korkuyu sevmez misiniz? Ne kadar her şeyi değiştirir, zenginleştirir" (s. 63) türünden bir çeşit mazohizme uzanan sözleri gibi. Sabri ise kendisindeki bu patetik duygulara yabancı gibidir: "Niçin herşeyi bir azap yapıyorum? Ben evvelce hiç böyle değildim" (s. 56). Böylece felâket bir kader gibi bir yığın tesadüflerle gelir ve insanı yakalar. Bu iradesiz kahramanlara (tabii Tanpınar'a da) göre hayatımızı bir takım tesadüfler idare etmektedir. Yazarın burada seçtiği muayyeniyet, talih, kader gibi pek de kendisine bir çıkış yolu açamayacak kavramların arkasında hep o iradesizlikler gelir. Erzurumlu Tahsin'i tarif ederken "onda hayatı idare eden gayri mesul kuvvetlerden biri mevcuttur sanılabilirdi" (s. 252) der. Abdullah Efendi de kendisi için "Kim, hangi kuvvet onu kendi ömrünün, kendi kaderinin serabına böyle birdenbire üflemişti" (s. 203) diye düşünür. Yaz Yağmuru'nda Sabri ise, iradesinde olmayan, kaderin veya tesadüfün sevkettiği durumu hakkında daha doğru bir teşhiste bulunur:

"Şaşkınlığından sabah gazetelerinin bulunduğu köşeye baktı. Bu mübarek 1944 yazında tam kendi seviyesinde bir insanın yaşaması lâzım geldiği gibi yaşıyor, düşünmesi lâzım gelen şeyleri düşünüyordu. 'Bu muydu benim meselem?' Fakat kendisi istememişti ki, her şey kendiliğinden olmuştu. 'Dünya kan, ateş içinde yahu! diye kendi içinden devam etti. Fakat hayır, bunu düşünemezdi. O, hayatında kurulan acayip tahtaravallide, kâh bir taraf kâh öbür taraf ağır basarak yaşayacaktı." (s. 59)

Bu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da, içinde gizli bir yerde duran talihinin, yani kaderin ona hazırladığı bir tahtaravalli idi. Zamanın ne içinde ne dışında, ne Şark'ta, ne Garp'ta, ne tam manasıyla Osmanlı'da ne Cumhuriyet'te, ne siyahta ne beyazda, hasılı "olup olmamanın eşiklerinde" bir tahtaravalli.

(*Hece*, sayı 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 176-181).

"TAN/PINAR ŞİİRLER"İN İZİNDE

Mustafa Kurt

Gördüğümüz her şey
Ve tüm görünümümüzle biz
Rüya içinde bir rüyadan ibaretiz.
Edgar Allan Poe

Kendi ifadesiyle, hayatının büyük kısmı bir çölde geçti Tanpınar'ın. Yaşan-(amay)an kırık birkaç aşk hikâyesi, cepte borç senetleriyle geçirilen bir ömür... En önemlisi de "akşam olduğunda kıymetini anlayacağı" bir evi ve ailesi olmadı. Onun hatıraları okunduğunda bu durum daha da gün yüzüne çıkıyor. Ancak bu yalnız adamdan geriye çok şey kaldı: Her biri gerçek hayatlar gibi özenle büyütülen roman ve hikâyeler, simetrik teoremler gibi adım adım örülen, yine kendi tâbiriyle "kendisinin peşinde olduğu" şiirler... Hayatındaki tüm eksiklikleri bir yana koyup; hocasıyla, dostlarıyla, öğrencileriyle ve de yazdıklarıyla hayata tutundu Tanpınar. Okurlarıyla diyemiyorum; çünkü sağlığında geniş bir okur kitlesinden bahsedilemez onun için. Varolan çok az sayıdaki okuru da, üniversite çevresinden ve dostlarından oluşan tamamen aydın bir kitleydi. Bu okur kısırlığı, onun yetersizliğinden değil; tam aksine ağırlığından kaynaklanıyordu. Böyle bir hayatın içinden bu kadar 'aydınlık' bir şiirin ortaya çıkması, elbette onun kendine açtığı yaşama alanlarını göstermesi bakımından çok önemlidir. Ona bir bütün olarak bakıldığında, aslında onun bir tek kitap ortaya koyduğunu söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Özellikle roman ve hikâyelerindeki 'ortak sahneleri çıkarın, aralarındaki 'iç bağı'da kurun, geriye 'yekpâre' bir kitabın kaldığını göreceksiniz.

1961 yılında "Yeditepe Yayınları"ndan çıkan *Şiirler*'inin[1] YKY'den ikinci bas-

---

1 Tanpınar'ın Yeditepe Yayınları'ndan çıkan *Şiirler*'i 1961 yılı "Yeditepe Şiir Armağanı"nı alır. Seçici jüride de Adnan Benk, Asım Bezirci, Memet Fuat, Hüsamettin Bozok, Fethi Naci, Behçet Necatigil, Oktay Rıfat yer almıştır. *Şiirler*, sözü geçen isimlerden, son dördünün oylarıyla bu ödüle layık görülür. (Tanpınar'ın ölüm tarihi 24 Ocak; ödülün veriliş tarihi ise 26 Ocak 1962.) O yıllar-

kısının yapılmasıyla Tanpınar'ın şairliği yeniden gündeme geldi.[2] Bu kitaptan yola çıkılarak yazılan hemen hemen bütün yazılarda, ısrarla Tanpınar'ın mektuplarında geçen, "Şiirin ne olduğunu biliyorum ama yapamadım." ya da yine kendi aktardığı, Yahya Kemâl'in "Siz şiirden vazgeçin o benimle bitti." demesinden sonra Tanpınar'ın "Şiir, Yahya Kemal'le bitmiyor, burası muhakkak, ama ben bu işi pek beceremiyorum" cümleleri vurgulandı durdu. Ama nedense hiç kimse, şairin kitabı çıkmadan önce yine bir mektubunda şiirleri için 1960'da söylediği "Bu kitap benim için kitaptan başka bir şeydir.", Ya da hatıralarında yazdığı "Ya şiirlerim? Hâlâ kimse 'Deniz' manzumesinden bahsetmedi. Deniz manzumesi Türkçenin beş on manzumesinden biridir. Buna eminim." şeklinde devam eden cümlelerini veya onun, kendi hakkında yazılanlar içinde en çok sevdiği yazının Fikret Ürgüp'ün "Şair" adlı yazı olduğunu kimse hatırlamak istemedi. Eğer bir yazarın yazdıklarını kendi eseri için referans göstermek yolu seçiliyorsa bütün yazdıkları göz önünde tutulmalı. Ne yazık ki Türk eleştiri geleneği bazen, sadece almak istediğini almakta çok mâhir ve bir o kadar da izlenimci olabiliyor. Bir yazarın/şairin kendi eserlerini kendi yönlendirmeleri ile değil, "olduğu gibi okumak" en doğru yol; çünkü yazarın kafasındaki ile metne geçen şeyler bazen çok farklı olabiliyor. Elbette her yazarın, kendi yazdığına dair bir şeyler söyleme hakkı her zaman mahfuz. Ancak kendi payıma Tanpınar söz konusu olduğunda, yıllarca edebî eserlerin içinde yaşamış, onları anlamaya ve çözümlemeye çalışmış, çoğu bugün bile aşılamayan tespitler yapmış bir yazara, kendi eserleri için bir "söz hakkı" vermenin doğruluğuna inanıyorum. Ancak bunu yaparken söylediklerinin "bütün"ünün göz önünde tutulması gerektiğini bir kez daha vurgulamak gerekli.

Huzur'a Doğru

Konumuz onun şiirleri. Ancak burada bir parantez açıp mevcut "*Huzur* okumalarına" da kısaca değinmek istiyorum. Eğer şiiri için değerlendirmelerde yazarın kendine baş vuruluyorsa, ben de bu noktada sözü kitabın yazarına vereceğim. Çünkü bu durumda, *Huzur*'u da yıllarca yapılageldiği gibi, öncelikli sorunu "doğu-batı sorunu"ymuş gibi okumanın çok da doğru bir yol olmadığı ortaya çıkacak. Bunu ben söylemiyorum; kitabın yazarı söylüyor. Çünkü kitabı ilk yayımlandığında Tanpınar, yaptığı bir konuşmasında *Huzur*'un öncelikli tezinin, "İnsanın kâinattaki yeri" olduğunu vurgular ve "İnsan, bütün kâinattan

dan günümüze Tanpınar'ın "*Şiirler*"inin ve diğer eserlerin -yeni baskılarının yapılmasına rağmen- ısrarla görül(eme)memesi çok düşündürücü ve trajiktir.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, YKY 1999, 89 s. (Kitabın hemen başında, Tanpınar'ın biyografisi yer alıyor. Burada *Tevfik Fikret Antolojisi* (1937) şeklinde verilen kitabın adı *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti, Şiirlerinden ve Eserlerinden Parçalar* şeklinde olmalıdır.

mesuldür" der *(Kitaplar Dergisi, Nu: 3, 1949)*. Berna Moran, *Huzur* için, "Bir Huzursuzluğun Romanı" nitelemesi yaparken ne kadar haklıysa, -Fethi Naci'ye karşı çıkıp-kahramanın çıldırmasına inanmak istemeyişi ve "Mümtaz'ın çıldırması hem Tanpınar'dan bekleyemeyeceğimiz fazla melodramatik bir bitiş, hem de romanın anlamı bakımından gereksiz olurdu." derken de bir o kadar yanılmıştır. Yanılmıştır; çünkü okur olarak yazardan ne bekleyeceğinize, o yazar hakkındaki öngörülerimiz değil; eseri cevap verir. Kaldı ki Tanpınar'a göre -yine kendi cümleleriyle, "dünyanın insana yüklediği bütün bu mesuliyetler karşısında insan zayıftır, unutkandır. Mümtaz'ın çıldırması da bu mesuliyetin altında ezilmesindendir." Romanda bu kültür çatışmasının olmadığını savunmuyorum. Sadece öncelikli tezin o olmadığını söylüyorum; tıpkı yazarı gibi. Elbette yazarı öyle dediği için değil: sadece romanın adının *Huzur* olması ve kişisel bir "huzursuzluk" olan bu durumun, bir medeniyet çatışmasından daha öncelikli nedenlerinin (savaş, çıkmazdaki bir aşk, çevresindekilerin durumu vs.) olduğunu fark ediyorum. Aslında *Huzur* da İstanbul'u merkeze alarak kültüre ikili bir bakışın eserde geniş yer bulmasını biraz da Tanpınar'ın eşyaya/dünyaya bakışına bağlamak gerekir. Öğrencilerine Gâlib'i ve şiirini Barok üslûptaki Ortaköy Camii üzerinde anlatacak kadar "estet" olan bir hocadan başka nasıl bir anlatım/bakış beklenebilir ki? İşte bu noktada Tanpınar'a kulak verirsek; *Huzur*'a "doğu batı sorununu işleyen bir roman" ya da "aşk romanı" gibi bir ad vermeden, adının sadece *Huzur* olduğunu düşünerek okumamız gerekecek. Onu bir okumalığına da olsa dinlemeliyiz.

Yahya Kemal ve Tanpınar

Tekrar *Şiirler*'e dönelim. *Şiirler*'in yeni basımında Oğuz Demiralp'in "Tanpınar'ın Şiirleri İçin Bir Önsöz Arayışı" yer alıyor. Demiralp, Tanpınar'ın az sayıda şiir yazmasını bir yandan Yahya Kemal'in gölgesinde kalmasına bağlarken, asıl nedeni saptamanın güçlüğüne işaret ediyor. Öncelikle şunu vurgulamak istiyorum: Tanpınar kelimenin bütün anlamlarıyla bir şairdi. Ve bu konuda çok iddialıydı. Evet doğrudur; Yahya Kemal gibi bir hocanın/şairin onun karşısına çıkışı onu şiir konusunda biraz çekingen yapmıştır. Çekingendir çünkü, herkesin karşısına "Benimle şiir bitti, siz nesirle uğraşın." diyecek kadar yaptığı işe güvenen ve şiiri bilen birisi çıkmayacaktır. Yahya Kemal'in, Tanpınar'ın beslendiği en önemli kaynaklardan olan Fransız şiirini de iyi bilmesi bu ürkekliği daha da belirginleştirir. Biraz olasılık hesabı gibi olacak ama, Yahya Kemal'i hiç tanımamış bir Tanpınar nasıl şeyler yazardı acaba? Ama tanımıştır ve o andan itibaren Tanpınar daha çetin bir yola girmiştir: Kendi şiir estetiğini kurmak. Bence bunu da başarmıştır, şair. Kaldı ki onun sadece "Bursa'da Zaman" şiirinde Yahya Kemal'e daha yakın olduğu görülür. Bu yakınlık da tarihe (geçmişe ve geleceğe ait değil; bir an bütünlüğü içinde, yatay ve dikey olarak devinen bir tarihtir bu) da-

ir meraklardan kaynaklanır. Diğerlerinde ısrarla hocasından kaçar. Yahya Kemal'den aldığı *derunî ahenk* derslerini Tanpınar, şiirin *iç simetrisi* olarak algılar ve biçimi bambaşka bir boyutta örer. Yahya Kemal'de ise iç ses olarak belirginleşir bu anlayış. Aynı zamanda Tanpınar'ın şiirine, bambaşka felsefî ve psikolojik öğeler yüklemesini de göz ardı etmemeliyiz. Kendi şiiri için Tanpınar'a inanacaksak, onun "hakikaten sıfırdan başlamıştım" cümlesini de önemsemeliyiz.

Neden Şiirler?

Önsözü kaleme alan Demiralp'in, Ahmet Hamdi için kapsamlı bir kitabı olduğu hatırlandığında onun şiiri için yetkin bir kalemin bu "arayış"ı sürdürdüğünü düşünebilirsiniz. Bir önsöz yazmasından olsa gerek, Demiralp, daha çok Tanpınar şiiri hakkında genel bir değerlendirme yapıyor. Ancak şairin kendi yaptığı bu seçkiyle ilgili bazı ayrıntıları -bir okur olarak- öğrenmek istiyorum. Çok basit gibi görünen bir ayrıntı: Kitabın hemen başında yer alan "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinin neden italik dizildiğini merak ediyorum örneğin. Büyük olasılıkla: "1961'deki baskıda öyle olduğu için" cevabını alacağım. Ama bu cevap beni tatmin etmiyor. "Peki, o baskıda neden öyle?" sorusu takılıyor aklıma. Elbette "Kendi mezarı taşına kazınacak kadar sevdiği bir şiir olduğu için, şair öyle istemiş olmalı." cevabı verilebilir, bu soruya da. O zaman beklemenin bir anlamı yok. Asıl soruya geliyorum: "O zaman bu kitabın adı neden "Ne İçindeyim Zamanın' değil?" Bu soru için haklı gerekçelerim olmalı. Bu sorum Tanpınar'a; çünkü *Yeditepe* dergisinde verilen tanıtımlarda kitabın adı bu şekilde ilân edilmişti. Hattâ kitabın basımı için yapılan yazılı anlaşmaya da bu isim üzerinden imza atılıyor. Hüsamettin Bozok yine aynı dergide yazdığı "Bir Kitabın Hikâyesi" adlı yazıda anlatıyor bunları *(Yeditepe, sayı: 56, 1-15 Şubat 1962).* Ancak bu değişikliğin nedenini belirtmiyor. Bu değişikliğin sebebi ne olabilir? Belki fazla şüphecilik olacak ama şairin kitabına bu kadar yalın bir isim vereceğine ben kendi payıma inanmak istemiyorum. (Öngörülerimle hareket ettiğimin farkındayım.) Her şeyden önce şunu unutmamak gerekli. Tanpınar'ın eserlerinin isimlerine bir bakın, onun bir "isim estetiği"ne sahip olduğunu göreceksiniz: *Abdullah Efendi'nin Rüyâları, Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Sahnenin Dışındakiler, Yaz Yağmuru* vs. Kısaca kitaplar içerikleri kadar isimleriyle de "Ne güzel bir kitap adı" dedirtecek kadar çekici ve içeriğe de ayna. Hatta onun edebiyat tarihini bile bir edebî bir eser gibi yazdığını düşününce, burada mutlaka bir soru belirmeli okurun kafasında, diye düşünüyorum. Ancak bu şüphelerime haklı deliller bulmalıyım...

1959 yılının Kasım ayında, Çevre yayınlarından bir kitap yayımlanır. Adı: *Şiirimizin Dört Ahmedi.* Hazırlayan, Ali Püsküllüoğlu. Kitap, Ahmet Haşim, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinden bir

seçkiyi içerir. (Yayınevinin imzasını taşıyan önsöz, seçkinin ortak paydasının, dört şairin de "öz şiirin gerçek örneklerini vermek" olarak belirlemiş.) Hazırlayan, her şairle ilgili bir bölüm yapar ve her bölüme de kendine göre bir isim verir. Tanpınar'ın seçkisinin adı ise "Ne İçindeyim Zamanın"dır. İşte bence Tanpınar'ın isim değişikliğinin nedeni de bu adlandırma olmalıdır. Çünkü asıl kitap çıkmadan iki yıl önce kitabın sırrı ifşâ edilmiştir. Şair bu nedenle kitabın adını değiştirir ama kitabına ad yapamadığı bu şiiri italik dizdirmekle yetinir. Şairin bir iç takvim yaprakları olarak gördüğü ve "hangimiz hangimizin çocuğuyuz pek bilmiyorum" diyecek kadar benimsediği şiirlerinin -en azından bir kitap bütünlüğünde- bu zamansız çıkışı onu çok etkilemiştir. Öyle ki, Hüsamettin Bozok'a verdiği söz olmasa bu işten vazgeçmeyi düşünecek kadar. Hatta "çözülmüş bu sırrın üzüntüsü" o kadar büyür ki şaire şu sözleri bile söyletir: "Sana yazmakta biraz geciktim. Dört Ahmet'lerin macerası sinirlerimi öyle bozmuştu ki. Şair olduğuma nerede ise esef edecektim. Halbuki şiir, insanlardan sonra, belki de beraber, tek sevdiğim şeydir" (Hüsamettin Bozok'a 01.03. 1960 tarihli Paris'ten yazılmış mektup. *Yeditepe*, sayı: 56, 1-15 Şubat 1962, s. 9-10). Hatta yine bir mektubunda, Bozok'un isterse bu izinsiz kitabı noter aracılığıyla protesto edebileceğini, bunun için dostu Hamdi Selçuk Bey'e vekâletnâme bile gönderdiğini de ekliyor şair. Adı geçen yazıda, Bozok bile "Bu meselenin onu bu kadar derinden üzeceğini tahmin etmemiştim" itirafında bulunuyor.

Adı geçen seçkide şairin 18 şiiri var. Tanpınar şiirlerinde sürekli olarak değişiklikler yapmıştır. Ancak değiştirdiği şiirlere bakıldığında *Şiirimizin Dört Ahmedi*'nde yer alan şiirlere "özel bir ilgi" gösterdiği hemen görülür. O kitapta yer alan "Raks" şiiri, *Şiirler*'e girerken ilk dizesi hariç tamamı değiştirilir. Diğer birçok şiirin de birçok dizesi hatta adı bile değiştirilir. "Sayıklama", "Yağmur", "Yarasa", "Eşik" adlı şiirler ise *Şiirler*'e hiç alınmaz. -Değişiklikleri (çok da bu kitaba bağlamak istememekle beraber) anlamak mümkün ama, "Eşik" şiiri hem Tanpınar'ın hayatta hem de şiirde durduğu yeri karakterize eder. Biçim olarak da diğerleriyle aynı bütünlüğü göstermesine rağmen şairin onu *Şiirler*'e almamasını açıklamak zordur.

Zamanın Neresinde?

Tanpınar bir şair olarak şöhretini bugüne kadar "Bursa'da Zaman" şiirine borçluydu. Ancak son yıllarda zaman kavramına hem edebî hem de felsefî olarak artan ilgi, onun "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinin çokça anılmasını sağladı. Hatta Tanpınar adı o şiirle özdeşleşti. Birçok yerde sadece bu şiir üzerine yapılan birçok çözümlemeye rastlamak mümkün.[3] Tek tek Tanpınar'ın şiirleri üze-

3 Bu şiir özelinde yapılan çözümlemeler için aşağıdaki yazılara bakılabilir.

rinde durmak istemiyorum; ancak şimdiye kadar hiçbir kaynakta sözü edilmeyen ama genelde Tanpınar; özelde ise sözü geçen şiirin çözümlemesine yardımcı olacak bir anekdot aktarmak istiyorum.

Peyami Safa'nın 1936'da çıkardığı *Kültür Haftası* her sayısının ilk sayfasında, şairlerin ve yazarların kendi aralarında yaptıkları ve genelde seçilen bir konu üzerine yoğunlaşan söyleşileri yayımlar. Bunlardan birisi de M. Şekip Tunç'un Bergson'un bir sözünden hareketle başlattığı "Şiirde İlk Tomurcuklar" adlı bir konuşmadır. Bu konuşmaya Mustafa Şekip Tunç, Münir Serim, Sabri Ander, Mazhar Şevket, Peyami Safa, Suut Kemal Yetkin, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi isimler katılır. Konuşmada Ahmet Kutsi, Baudelaire'in "Sanat çocukluktaki rüyaların zaman içinde tahakkukudur.." sözünü aktardıktan sonra, Mustafa Şekip'in "Meselâ, burada, aramızda bulunan şairler bize en kuvvetli çocukluk intibalarını anlatsınlar." cümlesiyle konu meclisteki şahıslara indirgenir. Peyami Safa'nın "Sen söyle, Hamdi!." diyerek ilk ona söz vermesi anlamlıdır. Ahmet Hamdi'nin cevabı ise aynen şöyle: "Bende iki intiba var. Öğle güneşi altında sakin deniz. Hafızamda çocukluktan kalan iki kuvvetli manzaradan biridir; öteki de, on dört yaşımda iken, Halep'te, sıcak bir memleket akşamında, başımı birdenbire kaldırınca büyük bir apartmanın her penceresinden sarkan insan başlarının hâlâ içimde kalan tesiridir. Bunlar bana iki âlem arasında sıkışmanın heyecanını vermiş olabilir. Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında diye başlayan şiirim belki bu intibadan geliyor. Hep o manzaranın tesiriyle "Hayat menfileri" isminde bir şiir yazmayı düşünmüşümdür." Konuşmaları yine Tanpınar bağlar: "Hatırlamadığımız ve hafızamızda bulamadığımız taraflar haberimiz olmadan şahsiyetimizi ve eserimizi hazırlıyor; hatırladığımız ve bulduğumuz taraflarsa bize kendimizi bulduruyor." *(Kültür Haftası*, sayı: 9, 11 Mart 1936, s. 161/180)

Tanpınar'ın yine "Ne İçindeyim Zamanın" şiiriyle ilgili olarak, yukarıdaki açıklamalarından yıllar sonra -aynı izaha paralel olarak "Kozmozla insanın birleşmesini nakleder" açıklamasını yapar ki, bu cümle de yukarıdaki cümlelerle hiç çelişmez. (Değil Bergson'un "durée'si, Freud'un "psikanaliz"iyle) dümdüz bir akılla bile bakıldığında, "Ne İçindeyim Zamanın" şiiri için önemli ipuçları

---

a. V. B. Bayrıl, *"Tanpınar Şiirine Bir Giriş," Şiir Atı*, Kitap/3, 1987, 35-40.

b. M. Kayahan Özgül, *"Neredesin Tanpınar?" Irmak*, Sayı: 1, Haziran 1998, s. 6-14; Ludingirra, Sayı: 6 Yaz 98, s. 75-83.

c. Saadettin Yıldız, *"Ne İçindeyim Zamanın", Edebiyat Güncesi*, Sayı: 15, Mart-Nisan 2000 s. 40-45.

d. Oğuz Demiralp, *"Bu Şiir Tanpınar şiirselinin başkentidir"* dediği bu şiiri *"Turfa Muamma"* adını verdiği bölümde çözümler, bakınız: *Kutup Noktası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993 s. 24-42.

e. Mehmet Kaplan, *"Ne İçindeyim Zamanın", Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh yay. İstanbul 1982, s. 61-64.

f. Ahmet Kutsi Tecer, *"Tanpınar'ın Şiirleri", Varlık*, Sayı: 549, 1 Mayıs 1961, s. 6-7.

verir yukarıdaki izah. Apartmanlardan başlarını çıkarmış insanlar, bir yandan gökyüzünden bir sonsuzluğa/kozmoza açılırken, bir yandan da bedenlerinin "ev"de kalışlarıyla bu zamanın o kadar içindedirler. Dolayısıyla zaman ve mekân arasındaki bu bölünmüşlük ve parçalanmışlık şiirin kapılarını ardına kadar açmış, varlığın kendi konumunu sorgulamasına yol açmıştır.

Mehmet Kaplan'ın, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı kitabında adı geçen şiiri tahlil ederken, şairin "Kozmozla insanın birleşmesini nakleder"cümlesini anmasına rağmen, o söze muhalif bir çözümleme yapması ve özellikle şiirde "mistiklerinkine benzer bir yükselme duygusu" bulması ilginçtir. Aynı şiirin diğer çözümlemelerinde de birbirinden farklı yollar tutulması da şiirin açtığı dünyaların genişliği/derinliği ile doğru orantılıdır.

Metafizik ve Kaynakları

Tanpınar'ın gerek şiirinde gerekse nesrinde metafizikle kurduğu bağ her zaman dile getirilmiş ve buna Tanpınar'ın kendinden alınan referanslarla dayanaklar aranmış, birçok isim sıralanmıştır. Yine kendinden bir kaynak arama çabası. Tanpınar, Ahmet Kutsi ile 1930'da *Görüş* mecmuasını çıkarır. Kendi ifadesiyle bu dergide kendi estetiklerini anlatma fırsatını bulurlar. Derginin 2. sayısında Şeyhzade Burhan (Toprak) "Bediî Hulûl- Einfühlung" adlı bir çeviri yayımlar. Elbette bu çeviri de rasgele çevrilmiş bir metin değildir. Bu metinle Tanpınar'ın "Şiir ve Rüyâ" denemesi ve şiirleri bir arada okunduğunda ortaya çok ilginç sonuçlar çıkacaktır. Hatta Tanpınar'ın sanatının anahtarı olarak görülen rüya kavramına sadece bir 'sanat telakkisi' olarak değil de, şairin hayatında da inandığı bir gerçeklik olarak bakıldığında birçok eseri bambaşka bir boyut kazanacaktır. Çünkü Mehmet Kaplan'ın aktardığına göre, Tanpınar, rüyaları seven, onlara inanan, onlarda hakikatler arayan bir şairdir. O atavizme (=nesillerdeki özelliklerin asırlar sonra aynı neslin devamında yeniden ortaya çıkması, ataya çekme) de inanır. Tanpınar'ın en yakın arkadaşlarından Doktor Fikret Ürgüp'ün ve onu tanıyan Adile Ayda'nın da benzer şeyler yazmaları ondaki "rüya" anlayışına farklı bir yerden bakılmasını gerektirmektedir. Çünkü sadece gece görülmeyen bu rüyalar, aslında, muhayyilenin/imgelemin herhangi bir uyarıcıyla girdiği biçimleri karşılar ki Jung'un vision (= hayal gücü ile görme) dediği şey tam karşılığını Tanpınar'da bulur. Bu noktada onun beslendiği kaynaklar açısından hakkında yazılanlarda sözü edilen birçok ismin değil; Jung'un, Bergson'un ve Nerval'in isimlerinin altını çizmek gerektiğine inanıyorum. Elbette şairin "Marcel Proust Dostları Cemiyeti"ne üye olması göz ardı edilmemeli. Bütün bunlardan sonra onun için metafizik, sadece sanatına ve şiirine değil, hayatına kadar giren bir gerçekliktir. (Burada hemen Rüyâlar adlı hikâyesi hatırlanacaktır.) Bu ilginin nereden kaynaklandığı sorusu da sorulabilir bu noktada. Kendi

başına söktüğü Fransızcasıyla okuduğu kaynaklar kadar daha sonraki yıllarda tanışacağı Sabahattin Eyüboğlu'nun yardımları burada unutulmamalı. (Ancak Tanpınar'ın kaynakları için bu yabancı tesirlerin çok da abartılmasının doğru olmadığını düşünüyorum.) Birçok kahramanının patolojik birer birey olmalarında, yazarın kişisel seçimlerinin rolü kadar, birçok arkadaşının doktor olması ne kadar etkilidir? Burada da hemen yazarın *Huzur*'u, Dr. Tarık Temel'e ithaf ettiği hatırlanacaktır.[4]

Yekpâre Şiirler

Tanpınar, *Şiirler*'i dört bölüme ayırıyor: Sabah, Her Şey Yerli Yerinde, Bursa'da Zaman, Dönüş. (Ne İçindeyim Zamanın şiiri bu bölümlendirmenin dışında apayrı bir yerde durur.) Her bölümün değil ama, kitabın bu düzenlemeyle organik bir bütün oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Şairin yazdığı birçok şiiri bu kitaba almaması, onları başka bir kitapta değerlendireceğini düşündürse de, ilk elde yapılan bu seçkide daha çok biçimsel olarak bütünlük gösteren şiirleri kitabına aldığı göze çarpar. *Dergâh*'ta yayımladığı daha sonradan "keşke onları yazmamış olsaydım" dediği ilk şiirlerinden hiçbirini almaması onun bu seçkideki özenini gösterir. Serbest şiirlerine yayımlandıkları dönemde başta Ataç olmak üzere gösterilen tepkilerin etkisi var mı bilinmez ama, bu tarzdaki şiirler de bu seçimin dışında kalmıştır. Cemal Süreya'nın alçıdan yapılmış kumbaralara benzettiği bu şiirler elbette onun için şiir serüveni içinde bir yol ayrımıdır. Fakat bu yoldan dönüş çabuk olacaktır. Dar bir kelime kadrosu ile küçük ama derinlemesine açılımları olan bir dünyanın şiirini yazan şairin en doğru kelimeleri araması çok doğaldır.

Şiirler'de yer alan şiirlerin yayınevine verilen ilk şekillerinin de hemen karşılarında yayımlanmış olması değişikliklerin de tek tek ele alınmasını gerektiriyor. Bir "kelime simyageri"nin her değişikliğinin bir anlamı olmalı çünkü. Ancak değişikliklerin üzerine büyük olasılıkla Tanpınar'ın düştüğü notlar ilginç. Çünkü bir şair kendi yaptığı düzeltmelere neden "kitapta ... olmuş" şeklinde ifadeler yazsın ki? Sanki kendi iradesi dışındaki değişikliklermiş gibi cümleler kurması düşündürücü değil mi? Elbette bu ifadelerden kitabın çıkmasından sonra başka bir kişinin -ya da Tanpınar'ın- düzeltmeleri yapmış olma ihtimali de var.

Şiirler'in geneli için söylenebilecek başka bir özellik de şiirlerin kelimelerin ses değerlerinin değil, uyandırdığı çağrışımların dünyasında aranan musiki olduğudur. Diğer türlü düşünüldüğünde, şiirlerde görülecek basit kafiyeler ve

---

4 Hilmi Yavuz 28 Ekim 1997'de *Zaman*'da yazdığı "Mahkûmiyet ve Mahrumiyet" adlı yazısında Tanpınar'ın hatıralarından alıntıyla Tarık ve Kemal için (arkadaşları olsa gerek) notunu düşer. Tanpınar'ın hatıralarında bahsettiği Tarık, Tarık Temel'dir.

zorlamalar onun estetiğine -en azından biçim olarak- zarar verecektir. Örneğin, Raks'taki "aydınlığın/varlığın; derinden/alevden; kendisi/mucizesi; derinde/eşiklerinde" kelimelerinin kafiye yapılması, birebir eşleme ile değerlendirildiğinde zayıf olarak görülebilir. Şairin kelime tercihlerinde tavrını isimlerden yana kullandığı, özellikle mısralarını ve kafiyelerini isimlerden isim tamlamalarından kurması da onun şiirinin en belirgin özelliğidir.

Bu biçim özelliklerinin yanında, onun şiirlerinin bir ânı izleyen açılımlar olduğu da dikkate değer bir özelliktir. Birçok şiir, bir ânın "birdenbire" sezilmesiyle ortaya çıkar. Zaten şiirlerin başlıklarının da hemen ilk mısradan seçilmesi "toplanan bir ânın dağıtılarak tekrar düzenlemesinin" en güzel örneğini oluşturur. Nitekim *Şiirler*'de "Ne İçindeyim Zamanın, Yavaş Yavaş Aydınlanan, Bendedir Korkusu, Deniz Ufkunda, Selâm Olsun, Yollar Çok Erken, Bir Gül Tazeliği, Sesin, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Rıhtımda Uyuyan Gemi, Her Şey Yerli Yerinde, Bütün Yaz, Ayna, Mavi, Maviydi Gökyüzü, Karışan Saatler İçinde..., Bir Gün İcadiye'de, Ey Kartal Bakışlı, Bırak Aydınlığa," şiirlerinin başlıkları ilk dizenin ya aynısı ya da bir bölümüdür. Otuz yedi şiirden on yedisinin bu şekilde "tesmiye" olunması onun şiiri için genel-geçer bir yargı olabilecek kadar önemlidir.

Melih Cevdet'in onun şiiri için söylediği "Bir çalılığa, bir taşa takılıp kalmış, oracıkta tek başına direnen pırıl pırıl ama gözlerden uzak bir çiçeğe benzerdi." değerlendirmesi, artık o şiiri yalnız bırakmamamız gerektiğini öğütlemiyor mu bize? Çünkü o şiirde kendisinin peşindeydi: kocaman evrenin/kozmos'un içinde onunla bütünleşmeye çalışan küçücük bir cisim olarak Tanpınar'ın. Bütünleşmek istedi çünkü, bu sağlandıkça "içi muradına erecekti."

(*Hece*, sayı 50, Şubat 2001, s. 31-41).

TAKSİM KABUL ETMİŞ ZAMANIN AYNASI ROMAN: MAHUR BESTE

Jale Parla

Maddesiz, dilsiz, insansız, bilinçsiz "yekpare zaman"la "taksim kabul etmiş zaman" arasındaki bağlantıyı sanatının arayışı haline getirmiş Ahmet Hamdi Tanpınar için roman "taksim kabul etmiş zaman"ın anlatısıdır. Tanpınar'ın "yekpare uykusu, ne bir ağaç ve yosun, ne bir kuş kanadı veya el kadar gök; hülâsa hiç bir arıza ile bozulmayan zaman" olarak tarif ettiği bir 'zaman' vardır. Canlı ve cansız her türlü varoluş biçimini aşan bu "kozmik ve yekpare" zamanda dil, bilinç ve cisim yoktur. Varoluş, her tür ve biçimiyle, bu cisimsiz zamanın cisimleşmesidir. Dilden de, algılamadan da bağımsız olan bu sonsuzluğun tanım itibariyle 'şekil bulmuş' bir şey olan sanatla çakışma noktası yoktur. Gene tanım itibariyle 'cisim bulmuş' bir şey olan yaşamla da çakışma noktası yoktur. Ama bu şekillenmemiş, dilsiz, maddesiz ve bilinçsiz zaman, insan yaşamını tek tek bireylerin doğumundan ölümüne ve insanlığın başlangıcından sonuna biriktirdiği deneyimde cisim ve biçim bulur. İnsan varoluşunun tümü, bilim, sanat, felsefe, sevinç, başarı, mutluluk ve acılarıyla bir cisimleşme veya biçimleşmedir. Bu cisimleşme ve biçimleşmelerin tümü, kozmik ve yekpare zamanın insan yaşamında çizdiği haritanın, kimi zaman muğlâk, kimi zaman belirgin durak, yön ve işaretleridir. Son durak olan ölümün korkunçluğu da çekiciliği de bundandır.

Tıpkı ölümün cazip iticiliği gibi, Tanpınar'da yekpare zamanın parçalanmış tezahürlerinin de hem karşı koyulmaz bir çekiciliği hem de iticiliği vardır. Bu tezahürler, ki bunları çeşitli cisimleşme/biçimleşme başlıkları altında toplayacağız, en yukarıdakinden en aşağıdakine kadar mutlak ve yekpare zamanın parçalanmış anlarıdır. Dolayısıyla insanın bu zamanla kurabileceği irtibatın bir görünüp bir kaybolan şifrelerini oluştururlar: "Fakat Mevlana'nın hakkı vardı. Neyin biricik sırrı hasrettir. Bir gün Rimbaud'nun *Voyelles*'ler için yaptığı o cesur tahlilin benzerini biri sazlar için yaparsa, şüphesiz alaturkanın bu en basit çalgı-

sında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır... Çünkü ney, *mevcut olmayanın yerine geçerek onun izinden yürüyerek konuşur."* Ama Tanpınar'ın varoluş kodlarında acımasız şifrelerdir bunlar; bir yandan kozmik ve mutlak zamanın varlığına ilişkin işaretler yollarken, diğer taraftan da bu zamandan kopmuşluğu hatırlatırlar. Ölüm ise muğlâk bir fikirdir. Kimi zaman mutlak sonsuza kavuşturan en kısa andır; kimi zaman ürkütücü ve bilinmezdir. Bu işaretlerin dili, ancak bazı cisimleştirme/biçimleştirme imgeleriyle kurulabilir.

Birçok okurun önerdiği şemanın aksine, Tanpınar maddeye karşı ruhu, zamana karşı sonsuzluğu, akla karşı duyguyu, pragmatizme karşı idealizmi seçen bir yazar olarak nitelendirilemez. Bu kutuplar Tanpınar'da zaman zaman birbirine yaklaşır, zaman zaman ayrışır, çünkü her iki kutup da mutlak ve yekpare zamanın cisimleşmesi ve biçimleşmesidir. Birbirilerine oranla bir üstünlük-aşağılık ilişkisi içinde olabilirler, ama biçimlenmemiş zamana olan mesafeleri öyle pek farklı değildir. Jorge Luis Borges gibi Tanpınar da varoluşu, mutlak bir zamanın, düşsel zaman parçaları halinde yansıması olarak düşünür. Cismanî ve ruhanî tüm görüngüler Tanpınar'da birbirine geçmiş cisimleşmeler/biçimleşmelerdir. Bunların Tanpınar'ın şiirine de romanına da en egemen olmuş olanlarına bakalım.

Mûsikî mutlak zamana belki de en yakın biçimleşmedir. "Her çehre, her hatıra, ömrün her vakıası bize kendi hususi nağmesiyle gelir. Onu yeniden yaşamak için bu sesi bulabilmek lâzımdır. Bazan bu nağme kendiliğinden -dıştan gelen herhangi bir sebeple- satıhta yüzmeye başlar. Bu, zaman nehri tersine akmak istiyor, büyük uçurum yuttuğu her şeyi geri veriyor demektir." Zaman nehrini tersine akıtmak, o mutlak zaman ve yekpare zamana kavuşmak hem büyük bir arzu hem de bir meraktır Tanpınar'da. Musikide cisimleşmiş zaman, yanıltıcı da olsa, bu kavuşmanın mümkün olabileceği duygusunu yaratır: "Mûsikî giydirilmiş zamandır[...]. Maddesizdir" ("Şiir ve Rüya," 25). Hem maddesiz hem de giydirilmiş olan musikinin bu tanımında bir çelişkiden çok bir gerilimden söz etmeliyiz: Her cisimleşme ve biçimleşme, Tanpınar'da, maddeyle maddesizliğin iç içeliğini gösterir. Taksim kabul etmiş zamanlarda hapsolmuş benlik, bu mahpusluktan irâdî ya da gayri irâdî kurtulma anları sezer; ama bunlar ancak ve ancak sezgiseldir:

> Yalnız insanoğlunda idi ki yekpâre ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı çok basit şeylere kendi müdil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve *kendi yarattığımız iki kutbun arasında düşüncemiz, bir saat rakkası gibi gidip geliyordu* (abç).

Ve "zamanın bu mahpusu" insan, "onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare"dir. "Onun için bir ıztırap makinesi"dir *(Huzur,* 81).

Mutlak zamanla parçalanmış zaman arasındaki bir diğer cisimleşme köprüsü de bilinçaltı ve rüyadan geçer. "Bütün mitler rüyaların çocuğudur," der Tanpınar "Şiir ve Rüya" makalesinde. Ve gece, rüya, ölüm üçgeninde bilinçaltı, taksim kabul etmiş zamandan kurtulmanın yollarını arar:

> Zaman mefhumu artık onun [rüya gören] için yoktur. Saniyeler bu gölgeler aleminde ebediyet kadar uzundur yahut daha iyisi, mahbus ve münfail yaratıcısı olduğu bu dünyada her tasavvur kendi başına bir andır [...]. Onda her şey bir kehaneti, yani zamanla gayri şahsî ve bizimkinden çok ayrı bir alakayı ifşa ediyor. Benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın üç buutunda yüzüyor. Onun için mazi, hal, istikbal bir hatıradır. Bizzat kendisi, binlerce varlığın, sayısız varlıkların terkibini nabzıyla idare ediyor" ("Şiir ve Rüya," 17).

Benlik parçalanmış zamanda böylesine hapsolmuşken, sanat, ister şiir, ister musiki, isterse roman olsun, nasıl bir çaredir? *Mahur Beste*, hem bir mûsikî parçası hem de roman olarak, mutlak ve yekpare zamanın cisimleniş/biçimlenişinin kusursuz sembolü müdür?

> Dede'nin *Mahur Beste*'sini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hâkim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, mûsikînin rüzgârıyla bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık halde bir rüyadır[...].
>
> Asıl ehemmiyetli olan şey bu hayal bende doğarken sade uyanık olmayışımdır; zihnimle de çalışıyordum. Kalabalıkta idim ve konuşuyordum, yani kendi kendimle çok yakından meşguldüm. 'Muhatap' adını verdiğimiz ayrı bir âlemin tesiri altında idim... Şuurum, nabzım, vücudumun her uzvu bu karşılaşmanın bende açtığı derinliklerin peşinde idi. Düşüncem onların boşluğunu doldurmaya çalışıyor, onun şekilleriyle şeklini ve oluşunu değiştiriyordu. İşte bu çalışma devam ederken, daha altta musiki ile temasın uyandırdığı çok âni bir çalışma daha olmuş, geceleyin bir şimşek altında aydınlanan bir orman, bir manzara gibi, kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş, yahut çok önceden mevcut bir yumak çözülmüş, ya bana eski bir masalı ya da hayali yine bir ışık altında göstermiş, yahut da uzviyetimin sinirlerle yaptığı bu 'ihtizaz' şeklindeki bir 'tecrit' ile beni karşı karşıya bırakmıştı. [...] Aynı temas bu hayalin yerine bende herhangi bir hatırayı doğrudan doğruya uyandırabilir, yani zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi ("Şiir ve Rüya," 27).

Yukarıdaki pasajda musikinin rüzgârıyla cisimleşen imgeler bir ağaç, şimşek altında aydınlanan bir orman, bir ışıktır; bu hayali anlatırken Tanpınar'ın kaç kez cisimleşme gösteren fiilleri kullandığı da ayrıca dikkate değer: "Meydana gelme," "düşüncem [bu hayalin] şekilleriyle onun şeklini ve oluşunu değiştiriyordu," "kısa bir anda içimde bir şey teşekkül etmiş," "daha önceden mevcut bir yumak çözülmüş," "zamansız ve mücerret bir kuruluş yerine kendi zamanlarımdan birini canlandırabilirdi," gibi. Birbirini izleyen bu müşahhaslaşma imgelerine bakarak *Mahur Beste*'nin mutlak ve yekpare zamanın sanatsal karşılığı olduğunu söylemek çok kışkırtıcı bir düşünceyse de, bu romana adını vermiş olan parça, bize bunun bu denli açık bir metafor ya da sembol olmadığını gösterir.

"İki Uyku Arasında Düşünceler" altbaşlığıyla başlayan *Mahur Beste*, bizi başkişisi Behçet Bey'in gece düşüncelerine taşırken gece, rüya, bilinç, bilinçdışı coğrafyasında gezdirir. Tanpınar'da bu coğrafya, zaman üzerine düşünceler demektir. Dolayısıyla *Mahur Beste* zaman hakkında bir roman olacaktır. Ama Tanpınar romanının üç bölümü boyunca öne çıkardığı temayı, yani mutlak zamanın çeşitli cisimlendirilmelerini terk eder ve "Garip Bir İhtilalci" diye başlayan dördüncü bölümde, Behçet Bey'in anımsamalarla, gelen yitik zamanından, düşlerin mitik ve arketipçi zamanından, musikinin "nehirsel" zamanından ayrılarak tarihsel zamana geçer. Ve yarım kalmış bir roman olarak bırakılır *Mahur Beste*. Kitabın son bölümünü, bu bitmemiş roman için yazarına sitem eden karakterin, Behçet Bey'in, bize yazarın yanıtı yoluyla aktarılmış (ama aslını okumadığımız) sitem mektubu oluşturur. Özetle, 'Neden beni terk ettin?' diye sorar roman kahramanı romanın yazarına. Tabii, bu sorunun yanıtını bulmak da metin orada kesildiği için okura düşer. Meraklı okur sorunun yanıtını, biraz da boşuna, *Huzur, Sahnenin Dışındakiler ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde arayacaktır. Bu üçü de eksik bir metnin, *Mahur Beste*'nin gölgesinde ilerleyen romanlardır. Ama üçünde de, şiir-musiki-rüya üçlüsünden beslenen bir zaman-romanı bulamayacaktır okur.

Mahur Beste, hem kendisi bir eksik metindir hem de *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'deki gölgesiyle, o metinlerin de tamamlanmamışlığının göstergesidir.

Mahur Beste'nin Behçet Bey'i "taksim kabul etmiş zamanlar"ın tam bir tutsağıdır. Mutlak ve yekpare zamanın cisimleştiği her şeye tutkundur; özellikle de eski eşya ve eski saatlere:

> Behçet Bey, on senelik evlilik hayatında karısının kendi hakkındaki hislerini anlamamış değildi; onun anlamadığı, hâlâ anlayamadığı nokta, bu kadar basit bir şey için karısının yıllarca ölümü beklemesi ve görür görmez kucağına atılmasıydı. İşte kendisi, Behçet Bey, her şeye rağmen yaşıyordu ve yaşayacaktı. Ne olursa olsun hayat güzel bir şeydi. Eski saatler bakılması, iyileştirilmesi lâzım gelen, temiz yüzlü, iyi yürekli

> hastalardı ve kitaplar, iyi ciltlenince birdenbire gençleşiyor, güzel giyinmiş kadınlara benziyorlardı. Birçok ahbap meclislerinde saz yapılıyor, şarkılar, besteler, semailer okunuyordu. Antikacı dükkânlarında, üzerinde mazinin, yaşanmış zamanın izlerini taşıyan ve bu izlerle güzelliği, değeri artan, hülâsa zaman ve insan tecrübesini kutsi bir büyü gibi kendi varlıklarında taşıyan bir sürü eşya vardı. Hâlâ müzayedeler oluyor, geniş ve çıplak, her tarafını dolduran eşyaya rağmen çıplak salonlarda, çiğ ve yüksek tellal sesleri, etraflarındaki faciaya kayıtsız, elleri arasından geçen şeylerin hakiki değerinden habersiz, telaşlı ve mütehakkim bir eda ile durmadan zengin koleksiyon parçalarını birbiri ardınca sayıyor, Bohemya billuru, Sevr porseleni, Çin kâsesi, İran halısı, Hint ve Bizans oyması fildişi, Emprime usulü konsol, bekir Bursa kumaşı, İstanbul yazması, Edirne kesmesi elden ele dolaşıyor, sonunda ya bir müze salonunda, yahut şahsi bir koleksiyonda, zaman dışında kalmış yekpare uykularını uyumak için sahip değiştiriyordu.

"[Z]aman dışında kalmış yekpare uykularında"ki bu eşyalara bağlılığı, Behçet Bey için her şeyden önce ölüm korkusuyla başetmenin bir yoludur. Sanatçılıktan zerre kadar nasibini almamış olan Behçet Bey'in bilmediği şudur: Tutkuyla bağlı olduğu bütün bu eski eşyalar, o hep kaçmaya çalıştığı mutlak zaman parçasının bin bir 'teşekkül'ünden bazılarıdır. Ölümsüzlüğü simgelemek şöyle dursun, zamanla zamansızlık arasında duran ve bütün canlıların geri dönülmez biçimde geçtiği o eşiğin, ölümün, duyarsız şahitleridirler. Tıpkı Behçet Bey'in, güzeller güzeli karısı Atiye'nin ölümündeki duyarsız şahitliği gibi. Zaten Behçet Bey de, romanın ilerleyen sayfalarında, biriktirdiği bu cisimlerden bir nebze üstün bir varlığa, "kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe" benzetilir.

Behçet Bey bütün eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri severdi. Ona göre hayatın en manâlı tarafı bir cins eşya arasında geçirilen zamandı. Antikacı dükkânlarına, müzayede yerlerine, Bedesten'e sık sık uğrar, ahbaplarının hususi koleksiyonlarını gezer, bütün gönlünü ayak üstünde, eski aynaların, küçük mücevher çekmecelerin, Çeşmibülbüllerin, şamdan ve sürahilerin, kitapların karşısında hayran bir vecitle geçirirdi. Ciltleri veya halıları bir kadın teni gibi lezzetle okşar, tezhiplerin çiçeklerinde solmaz bir bahar vehmeder, aynaların derinliklerinde geçmiş zamanların ve bilinmeyen iklimlerin insanlarıyla konuşur, küçük boyu ile zıplaya zıplaya, bütün bu eşyanın birinden öbürüne gider, gelir, yaklaşır, uzaklaşır, sualler sorar, eski sahiplerini, yapıldıkları yeri, mümkünse yapan ustaları öğrenir, hülasa âdeta altı duyusuyla birden onların havasında yaşar, sonra *birdenbire gelen bir zaman şuuruyla* vapurda çekileceği köşede bütün bu gördüklerini ve işittiklerini karmakarışık hatırlamak için, içini çeke çeke onlardan ayrılırdı (25, abç).

Bütün varlığıyla ölümü unutmaya çalışan Behçet Bey, ölümden kaçtıkça aynalara tutulur. 'Taksim kabul etmiş zamanın timsali olan aynalar', Behçet Bey'i hem büyüler, hem korkutur:

> Hakikât şu ki Behçet Bey aynaları hem sever hem onlardan korkardı. Aydınlıkta her şeyi kendi içlerine alan bu sevimli mevcutların bazan o kadar haşin ve sert bir şekilde kendi üzerine kapanışları, sizi acaip bir sükût içine sarıp sarmalayışları vardı ki... Aynalar, istedikleri zaman dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle *taksim kabul etmiş zamanın bir timsali* idiler. Halbuki Behçet Bey, daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı mânâ ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı, kendi eliyle tamir ettiği, temizleyip ayarladığı bir yığın saatin kâh telaşla, kâh büyük bir sabır ve dikkatle, teker teker, küçük küçük, hiç yorulmadan, yanılmadan, şaşmadan saydıkları, *nabızlarımızın munis kardeşi olan zamanı* severdi (32, abç).

"Nabızlarımızın munis kardeşi olan zaman," yani saatin tiktakları, Behçet Bey için anımsamak istemediği, taksim kabul etmemiş zamandan bir kaçıştır. Aynalarsa, onun nazarını kendine çevirmesine neden oldukları için onu korkutan, ona yalnızlığını hatırlatan, narsisist fantazilere sürükleyen, bastırdığı cinselliğiyle yüz yüze getiren nesnelerdir.

Behçet Bey'in nasıl bir adam olduğu, onun saatlerle olan tuhaf ilişkisinde gizlidir. İnsanlarla ilişki kuramayan Behçet Bey, bir Robbe- Grillet dikizcisine (voyeurüne) bile taş çıkartacak biçimde, saatlerin içini açıp bakmaya ve bir kez onlarla böyle içli dışlı olduktan sonra onların yeknesak tiktaklarını dinlemeye tutkundur. Bu tiktakların tek farkı, saatlerin seslerindedir. Uygun adım yürüyen bir kalabalığın şarkı söylerken birçok değişik sesi bir araya getirdiği bir koroya benzer bu tiktaklar senfonisi. Behçet Bey bu senfoniye tutkundur çünkü başı sonu tekdüze ritminde onun ancak kaldıracağı kadar farklılaşma vardır. Üstelik bu farklılaşma, uygun adım tiktakları bozmadığı için korkulacak bir farklılaşma değildir. Yaşamın sürprizlerle dolu renklerinden korkan ve insanlarla ilişkinin getirdiği yükten kaçan Behçet Bey için saatlerin yeknesak tiktakları yaşamın tek güvencesidir.

Gelgelelim yekpare zamanın bir başka tezahürü, yani cinsellik, Behçet Bey'i gündüz kaçsa da, gece uykularında kovalar. Gündüz sığındığı saatlerin yeknesak tiktakları gece olunca ninni gibi onu uykuya çağırır:

> Şimdi Behçet Bey iki eli çenesine kadar çektiği yorganın kenarına sımsıkı kilitlenmiş olduğu halde, odasında şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yığın saatin sesini, tıpkı gizlendiği bir köşeden yetiştirdiği orkestrayı dinleyen bir şef dikkatiyle dinliyordu. Ve yine tıpkı bir orkestra şefi gibi, bu acaip konserin sazlarını hem bir bütün olarak tadıyor, hem de

teker teker tanıyordu. Bu zembereğinin kıvrak çeliğinden adeta bir teneke gürültüsü çıkaran saat, Hüseyin Efendi'nin saatiydi [...]. Onun yanıbaşında adeta öksürür gibi çınlayan saat, Nuri Beyin saatiydi [...] Sabire Hanım'ın guguklu saati da böyle idi [...].

"Babasının alaturka ve alafranga zamanı beraberce gösteren pusulası, takvimli cep saati da buradaydı. Şişkin mahfazası içinde bu altın saat, bu ailenin şöyle böyle yüz, yüzyirmi yıllık bir ömrünü kaydetmişti. Bu da az şey değildi. Behçet Bey, bu dikkatleriyle odasında birdenbire büyüyen çıtırtı ormanında Cavide'nin kol saatinin sesini aradı (32-33)"

Ama o tam uykuya geçecekken, bu saatler değişik ritmlerde çalışarak Behçet Bey'e kendilerinin de, bu yaşamda ve bu dünyadaki başka her şey gibi, bir cisimleşme/biçimlenme olduğunu hatırlatırlar:

"Birdenbire her şey susar gibi oldu, karanlık ve sessizlik âdeta kat'i bir iradeyle çatırdadı: sanki bir yerde *altın* bir duvar çatlamıştı. Bu aşağıda, yemek odasının dördü vuran saatıydı. Ona hemen aynı zamanda sofanın saati âdeta bir *dişi nazıyla* cevap verdi; sonra her ikisi birden hemen çatlayan altın duvarın arkasında *çoğalmaya* gittiler. Behçet Bey artık eskisi gibi saat seslerini teker teker farketmiyordu; sadece içinde her şeklin, her rengin çalkandığı sıcak bir çağlayan durmadan akıyordu. Sonra bu şekiller ve renkler kayboldu, yerinde mahiyeti bilinmeyen bir altın parıltısı kaldı. Fakat ne kadar geniş ve kuvvetli, ne kadar çabuk akıyordu; etrafında ne varsa hepsini, Behçet Bey de içinde olmak üzere, hepsini beraberinde alıp götürüyordu. Şimdi Behçet Bey bütün bu âlemin aktığı yeri görüyordu. Bu, yeni satın aldığı aynanın karanlıkta bir uçurum gibi açılan boşluğu idi. Behçet Bey bu boşluğa düşmemek için çırpındı. Geniş çerçevenin kenarını süsleyen filizlere, sarmaşıklara yapışmak istedi. Fakat bu akış o kadar kuvvetliydi ki hiç bir şey önüne geçemezdi. Nihayet Behçet Bey, son gayretini de sarfettikten sonra, bu boşluktan içeriye düştü ve Cavide'nin kaç gündür kendisini o kadar düşündüren ve eğlendiren o acaip, çekik kaşlı, uzun çeneli, sivri vücutlu bebeklerinin dört yanını aldıkları, sarmaş dolaş kucakladıkları bir rüyada kendini kaybetti (35; "altın" hariç abç)."

Bu düşüş Behçet Bey'in talihidir. Eski eşya ve saatlerine ne denli sığınmaya çalışırsa çalışsın, Behçet Bey de dahil olmak üzere, kimse için bu talihten kaçış yoktur. Behçet Bey'in talihinde ise, baba otoritesiyle ezilmişlik, iktidarsızlık, sevgisizlik ve yalnızlık vardır.

Behçet Bey kendisi hakkındaki bu romandan hoşnut değildir. Bu hoşnutsuzluğunun iki nedeni vardır. Birincisi, romanın onun romanı olmaktan çıkıp başka bir mecraya yönelmesi - ki bu okurun da saptamadan edemediği bir gerçek-

tir. Bu suçlamaya yazar kaçamak yanıt verir. Kim ısmarladığı portresinden memnun kalmıştır ki, diye sorar. Ayrıca, kendisinin roman yazmadığını, yalnızca onun hayatını yazdığını söyler: "Hem nerden ve kim benim roman yazdığımı söyledi? Ben sizin hayatınızı yazıyorum. Roman ayrı bir şey. Belki daha güç bir iş. Belki de gücümün üstünde kalacak kadar güçtür. Benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir".

Ve şöyle sürdürür savunmasını:

> Sizi unuttuğuma, yarım bıraktığıma gelince, bunda sadece haksızsınız, içimde o kadar kuvvetle yaşıyorsunuz ki istesem de sizi bırakamam. Bununla beraber sizinle ülfetimi bir müddet için kesmeğe mecbur kaldım. Sizden bıktığım için değil, hesaplarımı altüst ettiğiniz için. Ne kadar velût, ne kadar sürükleyicisiniz. Etrafımı peşinizden ayrılmayan bir yığın gölge ile doldurdunuz. Bu kalabalığın karşısında kendime yeniden çeki düzen vermeğe çalışmamı zaruri görün.

Bu savunmadan anlaşılıyor ki Behçet Bey Tanpınar için tedirgin edici bir kişiliktir. Ve gene Tanpınar açıkça itiraf ediyor ki yazamadığı bu metnin gölgesi onun peşini hiç bırakmayacak, diğer metinlerinin üzerine düşecektir.

Bu gölge, Behçet Bey'in çevresindeki insanlara aşıladığı tuhaf bir zaman duygusudur: Tümüyle kendisine has, "bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek halinde bir zaman". Yekpare zamanın sonsuz kavrayıcılığına karşı, bir atomu tarif eder gibi betimlenmiş bu çekirdek zamanın da, diğeriyle ortak bir yanı vardır: Bölünmezliği. Çünkü bu "çekirdek zaman" diğerinin, yani "yekpare zaman"ın en ufak ve en anlamlı parçasıdır. Tanpınar buna *talih* der. Yazmak istediği roman, bu talihlerin romanıdır. Ama kişinin talihinin parçalanmamış zamanla ilişkisini de irdeleyecek bir biçimde:

> Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiler. Onun için sadece bir lezzeti bulmam lazım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmayı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey. Siz, *ilham etmeniz lazım gelen şaheserden mahrum oldunuz*. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım. İkinci Cihan Harbi'ne şahit olmuş bir neslin adamının Kırım muharebesinde ne işi vardı, Behçet Bey? Ne yalan söyleyeyim, birçok huzursuzluklarına rağmen ben yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mazi hasretim yok. Öyle olduğu halde beni alıp götürdünüz(170-71,abç).

Demek ki Behçet Bey'in ilginçliği Tanpınar'ı Freud ve Bergson'un dünyasına ve bu dünyanın 'zaman' anlayışına çekmesidir. Bu zamanı romanlaştırmak, açık ki, Tanpınar'ın en büyük arzusudur. Bunu henüz gerçekleştiremediğini bilir.

Gerçekleştirmeye çalışmaktan hiç vazgeçmeyeceğini de söyler: "Sizin için zihni bir arıza olan bu firari zaman, halsiz zaman, bana âdeta sanat için bir metod gibi göründü, işte burada, Behçet Bey, beni aldattınız. Sizin hatırlamalarınızın ileri geri gidişini takip ettiğime pişman oldum demiyorum, fakat çok güçlük çektiğim de muhakkak" (172-73). Özellikle de eksik, yazılamamış, yitik metinlerin yazarlık açısından öneminin bu kitap boyunca izlediğimiz temalardan biri, hatta belki en önemlisi olduğunu düşünürsek, yazarın bu sözlerinin üzerinde durmadan geçemeyiz.

Behçet Bey projesi Tanpınar'ı yanıltmıştır, çünkü kötü tasarlanmış bir proje olduğunu fark etmiştir. Tanpınar'ın yukarıda sözünü ettiği "firari zaman" Proustiyen zamandır. Besbelli, Tanpınar "yitik" zamanın peşine düşmenin geçerli bir yöntem olduğuna karar vermiş ve bu kararla *Mahur Beste*'yi yazmıştır. Ama "yitik" zamanın sanatsal karşılığını bulmak şöyle dursun, ancak "yitik" bir metinle çıkabilmiştir bu girişimden. Çünkü Tanpınar'ı daha çok ilgilendiren, yekpare zaman dediği, henüz kişinin ne yaşamında ne de sanatında dile gelmemiş, biçim bulmamış, cisimleşmemiş soyut zamanı, bu yekpareliği unutturmadan parçalamak, dile getirmek, biçimlendirmek, cisimleştirmektir. Kişilerin yaşamlarında parça parça göründüğüne inandığı bu mutlak ve yekpare zamanı Tanpınar, gene o yaşamları izleyerek, bu zamanın 'taksim kabul etmişliğinin' ana hatlarını ortaya dökmek, varsa eğer, bu "taksim"deki gizli belleği ortaya çıkarmak, kısaca, yaşam ve sanatın biçimlenmiş görüntüleriyle o hiç biçimlenmemiş soyutluğun ilişkisini deşmek ister. Bu ilişki, Tanpınar'a göre, zamanın kişilerin yaşamında aldığı en gizemli biçim olan talihte açığa çıkar.

Tanpınar'ın zaman şemasında talih, bireyleri bir yandan şiir ve mûsikînin kışkırtıcı zamanına bağlarken bir yandan da onlara parçalanmış zamana mahkûm olduklarını hatırlatan olay ya da rastlantılar dizisidir. Ve bu talih, hem bireyin kişisel bilinçaltıyla hem de insanlığın kolektif bilinçdışıyla belirlenir. Tanpınar roman sanatıyla zamanın bütün bu boyutlarını yakalamak arzusundadır. Bu projeyi tek romanda gerçekleştirmenin mümkün olmadığını gördüğü noktada *Mahur Beste*'yi yarım bırakmakta bir sakınca görmez. Ve suçu başkişisinin üstüne atar: "Yaratılış sizi sadece bir istek, bir susuzluk olarak yaratmış" Oysa Tanpınar'ın *Mahur Beste*'yi izleyen romanları *Mahur Beste*'nin gölgesinde yazılmış birer istek ve susuzluk romanlarıdır. Hepsi hem bitmiş, hem bitmemiş projelerdir. Gerek *Huzur*'un, gerekse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün sonu, tüm roman anlatılarının en muğlak sonları arasında sayılabilir.

Huzur, Sahnenin Dışındakiler ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar hep *Mahur Beste*'yle yarıda bıraktığı projeye, kozmik, yekpare, mutlak zamanın nasıl 'taksim kabul etmiş zaman' haline geldiğini irdelemek amacına döner. Bu Tanpınar'a göre "insanı teganni etmek"tir. Bu tutkusunu, *Huzur*'un Mümtaz'ı yoluyla dile getirir:

> Ben insanı seviyorum. Onun şartlarıyla dövüşmesini seviyorum. Kaderini bile bile hayatı yüklenmesini, o cesareti seviyorum. [...] Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; Büyük bir destan. İki ayağı üstüne kalkan ilk ceddimizden bu güne kadar insanlığın macerasını anlatırdım. İlk düşünceler, ilk korkular, ilk sevgi, kâinatı gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekanın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz ilk zenginlikler.. Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız. Evet tek bir manzume yazardım. İnsanı teganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni teganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!.

Tanpınar'da roman *talih* anlatısıdır. Ama bu, Tanpınar'a özgü bir talih anlayışıdır. Bu anlayışa göre tarih de talihdir. *Talih*, bir boyutuyla bilinçaltında uyuyan kolektif belleğin tetiğini çeken rastlantılardır. Kişinin, insanlığın tarihiyle bağlantısını oluşturan zincirin tek tek halkalarına da benzetebiliriz Tanpınar'daki 'talih' kavramını. Bireyin yaşamı demek olan talih, ancak onun değişmeyen psikolojik yapısını -Tanpınar buna kimi zaman da "kader" der- bilinçaltını ortaya çıkarır. Bu da, yaşamın ya da parçalanmış zamanın kişinin denetiminde olmadığını gösterir. Bireylerin kaderi, kişisel ve kolektif bilinçaltının karanlığında belirlenmiştir. Talih kriz getirir, ama kişinin seçim olanağı yoktur; var gibi görünse de bu seçimlerin sonucu etkileyebilecek bir niteliği yoktur.

Eksik metinler çoğunlukla biçim arayışına işaret eder, demiştim. Zamanı şiirde ve musikide biçimlendirmeyi bir sorunsal olarak görmeyen Tanpınar, zaman ile roman ilişkisini çözümsüz ve belki de çözümlenmemesi gereken, romanın doğasından gelen bir mesele olarak görür. Çünkü romanın zamanla ilişkisi, şiir ve musikinin zamanla ilişkisinden daha karmaşık, daha çok boyutludur.

Huzur'un Mümtaz'ının kişiliği daha çocukken geçirdiği büyük şokla belirlenmiştir. Bu kişiliğin temelinde ölüm ve felaket korkusu yatar: "Onun iç benliğini, o sular altında uyuyan, fakat herşeyi idare eden kesif tabakayı biraz da bu korku yapardı. İhsan, daha o (Mümtaz) çocukken içine çöken bu yılanı, kökü kalbinde ağacı ondan sökebilmek için çok uğraşmıştı". Mümtaz'ın babası bir yanlışlık cinayetine kurban gitmiş, ev sahiplerine düşman olan bir Rum tarafından, ev sahibi sanılarak, oğlunun ve karısının gözleri önünde kurşunlanarak öldürülmüştür. Zaten terk etmeye hazırlandıkları S. kasabasını Mümtaz ve annesi hemen bu trajedinin üzerine terk ederek yollara düşmüşlerdir. Yolda Mümtaz ergenlik çağının ilk cinsel tecrübesini yaşamış, ama bu tecrübe onda son derece olumsuz bir suçluluk duygusuna neden olmuştur. Görünürde bunun nedeni, bu deneyimin, hemen babasının ölümünün ardından, yabancı bir mekânda, son derece yadırgatıcı koşullar altında gerçekleşmiş olmasıdır. Ama kullanılan dil ve imgelem, bu çocukluk tecrübesinin onun bütün yaşamını etkileyecek, hatta be-

lirleyecek izler bıraktığını ve bireysel deneyimin ötesine geçerek her insanın içinde yaşayan evrensel günah duygusunu tetiklediğini gösterir:

> İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu, çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır.

Mümtaz, babasının ölümünden sonra yerleştikleri Akdeniz kasabasında akşamları denizin karanlık sularına bakarken kendini karanlık bir aynada seyreder gibi seyreder. Bu sahnede Tanpınar'ın aynayla kaya arasında yaptığı karşılaştırma, romanlarındaki zaman izleğini nasıl çeşitlendirdiğinin de önemli ipuçlarını verecek niteliktedir:

> Mümtaz, bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altında yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bakir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini, her an bu uğultulu davete koşmaya hazır bir ürperme ile arar, sonra onun sadece boşluğun bir aynası olduğunu görünce kalkar, kâbuslu bir rüyadan çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasından, her adımda sendeleyerek, koşmaya çalışırdı.
>
> Fakat bu sert kaya parçaları hayattan ebediyen uzaktılar; rüzgar eser, yağmur yağar, zerre zerre ufalırlar, dev cüsselerinde derin izler oluklar peydahlanır, fakat hiçbiri onlardan *ilk felaketin eliyle yoğrulup kaldıkları hali gideremezdi. Onlar hayat yolunun üzerinde soracak hiçbir belli sualleri olmadığı için, her suali birden soran sonsuz zamanın içinden gelmiş, zalim, haşin sembollerdi* (37-38, abç).

Gürbilek, Tanpınar romanlarında aynanın rolünden söz ederken, "orada dış dünya, orada dışarısı, rüya görenin geçmişini aydınlatan simgelere, terimlere dönüşmüştür çoktan. Orada dışarısı bir aynadır; aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür," der. Gerçi Gürbilek bunu Tanpınar'ın rüya estetiğini betimleyen en temel paradoksa işaret etmek için söyler, ama bu gözlemiyle Tanpınar'daki anlatı ve zaman arasındaki ilişkiye de ışık tutar. Ayna, parçalanmış zamanın en bölünmeyecek atomunu, bireyini yansıtan bir satıhtır. Kişiyi kendi bireysel tarihine hapseder. Rüya, bu çekirdek zamana bir kat daha ekler: Mitik kolektif zamanı, insanlığın toplu tecrübesinin bireyin belleğinde biçimlenen anıları. Ama buradan gidilecek üçüncü katman, ya da boyut, dilsizdir, bilinçsizdir ve hatta belki insansızdır. Kaya gibi.

Huzur'da, Mahur Beste'yi hem musiki hem bitmemiş bir metin olarak buluruz. Behçet Bey kıskançlıktan karısının âşığı zannettiği Doktor Refik'i saraya ihbar etmiş, fakat Refik'in ölümünden sonra bile kıskançlıktan kurtulamamış, Atiye'nin hastalanıp da hasta yatağında *Mahur Beste*'yi mırıldandığını duyunca ağzına birkaç defa vurarak belki de Atiye'yi öldürmüştür. Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Bey'in eseridir; fakat aile içinde uğursuz sayılır. Gene de bu ailenin kişileri, kendilerini bu bestenin karşı konulamaz cazibesinden kurtaramazlar, "Çünkü Mahur Beste küçük ve kısa şeklinde insanın tenine yapışan o acı çığlıklardan biri" dir ve Mümtaz'a göre, "insanı büyük mânâsında kaderle karşılaştıran bir parça"dır. Bu kader, romanın sonuna doğru, Nuran ve Mümtaz'ın hazırladıkları bir mûsikî akşamında karşılarına Suat olarak çıkacaktır:

> Nuran içindeki didişmenin arasından kendi hayatına ve etrafına yeni bir gözle baktığı bu günlerde, bu garip aile yadigârının bütün iç hayatını idare ettiğini, ömrüne büyükannesinin hâkim olduğunu gördüğünü anladı. Sade kendisi değil, bütün aile böyleydi. Hepsini, kendilerinden çok evvel, geçmiş bir takvim yaprağına ait bir akşama benzeyen bu aşk macerası terbiye etmiş, onlara ve etrafındakilere *yaradılışlarına göre ayrı ayrı kaderler* hazırlamıştı. Şimdi sıra kendisinindi. Kendisinin ve Mümtaz'ın! Mahur Beste'nin altın kafesi arkasında onların gölgeleri çırpınacaktı.

Ayrıldıktan ve Suat'ın intiharından sonra, Mümtaz Nuran'ı bir tür sükûnetle düşünebilir çünkü, "mücrim, zalim, insafsızca kayıtsız, sade insiyaklarının peşinde koşan varlık, bu çehrelerin en zalimi ve en yalancısı ortadan çekilmişti". Bu Suat'tır. Ama Suat, Mümtaz'ın bölünmüş kişiliğinin karanlıktaki yarısıdır. Yani kader, gene kişisel ve kaçınılmaz psikolojik yapıdır. Nitekim Suat öldükten sonra bile Mümtaz bölünmüş kişiliğinden kurtulamayacak, romanın sonunda deliliğe ilk adımını atacaktır: "Hakikat şuydu. Mümtaz, Binbir Gece'deki eskicinin hikâyesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu". Ve ancak mûsikîde bütünleştiğini hisseder; Nuran'a olan aşkını da bu zamandan, bu dünyadan, hareketten ve onları kovalayan kaderden uzak, bir başka zamanda, mûsikînin zamanında yaşamaya çalışır:

> Fakat hazzın en keskini, tabii azabın da, insanı gafil avlayan bir mûsikî parçasının içinde uyanan Nuran'larda idi. Nağmenin arabeskinde veya mûsikî cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında gömülüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, adeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu.

Ama Suat'ın sinik maddeciliği onun peşini bırakmaz:

> Sen bir noktaya çekilmiş orada yaşıyorsun. Geniş ve parlak hayallerin var. Zamana hükmedeceğim diyorsun. [...] Eminim ki senin için ölüm

bir fırında iyice piştikten sonra, tıpkı bir müzede muhafaza edilen eşya gibi ebediyette daha parlak, daha kendisi olarak beklemektir. Öyle değil mi? Ve sen ölümden iğrenmezsin. Onu güzelin ve aşkın kardeşi olarak görürsün. Hiç ölümün iğrenç bir şey olduğunu düşündün mü? İğrenç bir çürüme ve kokma!.. (352, 354).

Kendinde barındırdığı bütün bu çelişkili parçalanmış zamanlarla Mümtaz hiçbir yer ve durumda huzur bulamayacaktır. "Muzdarip ve huzursuz bir ruh" olarak şiire ve aşka kavuşmaya çalışan Mümtaz, "birkaç rüzgârda birden parçalanarak" delirir. Belki de sonunda Mümtaz'ın hastalanması ve delirmesi, parçalanmaz zamana kavuşamadığı, parçalanmış dünyevî zamana da katlanamadığı içindir.

Peki, *Huzur*'la *Mahur Beste* tamamlanmış oluyor mu? Bir ölçüde, evet. Ayrılığın ve ölümün, yazılamayacak zamanın simgesi olan *Mahur Beste, Huzur*'da 'zaman' felsefesi olarak anlatımını buluyor, ama bu felsefe roman olarak *Huzur*'u yıkıyor; felsefe uygulamayı baltalayınca, yazılan her sayfa, *Mahur Beste*'nin yazılamayacak sayfalarıyla yadsınınca (çünkü zamansızlık yazılamaz) *Huzur* da elbette "huzursuzluğun romanı" oluyor.

Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde gene yaşam-sanat-anlatı-zaman ilişkisine döner. Bu romanda anlatı "saat ayarı" teması çerçevesinde gelişir. Halit Ayarcı'nın saatleri ayarlama enstitüsünü şarlatanca bir toplum mühendisliğinin hicvi olarak gören eleştirmenlere karşı çıkan Oğuzertem, bu romanın Tanpınar'ın diğer romanlarından farklı olmadığını, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ancak *Mahur Beste* metninin anahtar sembolleriyle okunabileceğini ve Hayri İrdal'ı sunan dilin Behçet Bey'i sunan dille benzerliğini gösterir.

Romanın son bölümü Hayri İrdal'ın saatleri ayarlama enstitüsü için yapılacak bir binanın mimari projesini çizmesiyle ilgilidir. Bu bölüm yaşamın kurmacayı izlediği abes olayların bir devamı gibi görünmekle birlikte, birdenbire, Halit Ayarcı ile Hayri İrdal ilişkisi yeni bir boyut kazanır. Çünkü "saat" sözcüğü, burada bir harf noksanıyla, ama son derece kasıtlı bir biçimde 'sanat' sözcüğünü çağrıştırmak üzere kullanılır.

Enstitü binası için Halit Ayarcı'nın önerisiyle bir yarışma açılır. Gene Halit Ayarcı'nın ısrarıyla, yapılacak bina projesinin "müessesenin mahiyetine ve adına uygun bir şekilde orijinal ve yeni üslûpta" olması şart koşulur. Bu şartlara Hayri İrdal sırf ukalalık olsun diye, binanın adına "dıştan ve içerden uygun olması" koşulunu ekler. İşte bu son koşuldur ki birçok mimarî çizimin reddedilmesine neden olacaktır. Çünkü Halit Ayarcı, gelen çizimlerin hem dıştan hem de içten uygun olma koşulunu karşılamadıklarını düşünür. Burada açıkça çağrıştırılan, sanat eserinin biçim ve öz uyumudur. Halit Ayarcı bütün projeleri, "bunlar herhangi bir binada yapılabilecek şeylerdir. Bunun neresi modern ve neresi saat?" diye reddeder. Bu cümlenin 'Neresi modern ve neresi sanat'ı çağrıştırma

kastıyla yazıldığını düşünebiliriz (vurgulama benim). Halit Ayarcı, ısrarlarında daha da ileri gittiği zaman, sürekli şunu tekrarlar: "Saat fikrinin binanın bünyesine girmesini istiyoruz. Onunla birleşmesi lazım! Lehim ve ek istemiyoruz". Gene açıkça uyumlu ve organik bir bütün olan modernist sanat nesnesi idealinden söz ediliyor burada, ya da bu çağrıştırmak isteniyor. Ve daha ileri gidip, Halit Ayarcı'nın aşağıdaki konuşmasındaki saat sözcüklerini sanat diye okursak, Tanpınar'ın zaman-saat-sanat saplantısını bir kendi kendini parodiye dönüştürdüğünü düşünebiliriz. Köşeli ayraçlar içerisinde verilen metin benim gözlemlerimdir:

> Saatleri Ayarlama Enstitüsü şimdiye kadar vâdettiği her şeyi yaptı [...]. Vakıâ şehrin saatleri, ne de hususi saatler hâlâ gereği gibi muntazam işlemiyor. Fakat insanlarımız sık sık saate bakmaya [sanata bakmaya?] ve vakti ölçmeye [sanatı değerlendirmeğe?] alıştılar. Bugün bir milyon köylü çocuğunun kolunda bizim sattığımız oyuncak saatler var! [Muhtemelen köy enstitüleri kökenli sanat denemelerini kastediyor] Hiçbir bir faydası olmasa sıkıştıkları zaman rehine verebilecekleri veya satabilecekleri az çok para eder bir malları bulunacak demektir. [Pek de değerli olmayan ama popüler olan tabloları kastediyor olabilir] Saat süsünü kadınlarda bilezik şeklinden çıkarttık. Alelulûm mücevher süslere tatbik ettik. Bilhassa bizim icadımız olan saatli jartiyerler bütün dünyada rağbet kazandı. Siz bu jartiyerlere pek itiraz etmiştiniz. Ancak müzikhollerde kullanılır diyordunuz. Halbuki şimdi İstanbul'da böyle saatli jartiyer taşıyan binlerce hanım var. Dünyanın en zarif hareketleriyle yolda eteklerini kaldırıp saatlerine bakıyorlar. [Batı romanının yüzeysel taklitlerini hicvediyor olabilir] Bütün bu muvaffakiyetler meydanda iken neden sözümden döneyim? Vakıa bir saat sanayii henüz kuramadık. Amma saat ithalini kolaylaştıran birtakım tedbirlerin alınmasına bile sebeb olduk.

Halit Ayarcı'nın bu ısrarlı tutumu karşısında ümitsizlikle sorar Hayri İrdal:

> - Peki amma, dedim; nasıl yapılacak? Saat bünyeye nasıl girecek? Yani yapının bünyesine?
>
> - Bilmiyorum, dedi, orasını ben de bilmiyorum. Mimarların işi. Onlar düşünsün. Daha doğrusu sizin işiniz bu. Madem ki siz koydunuz o şartı, siz düşünün.

Sonunda, herkesin projesi reddedilince iş Hayri İrdal'a düşer. Hayatında hiç mimari proje çizmemiş olan Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın ısrarlı yönlendirmeleriyle bu işe de soyunur. Ama bir türlü bir plân düşünemez. Nihayet karısının Mübarek'in sözünü etmesiyle aradığı ilhamı bulur. Binayı Mübarekten esinlenerek çizecektir. Bu bir Batı-Doğu sentezi olacaktır:

> Saat fikrini tam verebilmek için giriş kapısına da tam bir kadran manzarası verdim. Altı metre irtifaında olan bu kapıda kadranın bu tarzda tanzimi beni epeyce yordu. Herhangi bir dikdörtgenin kenarlarına rakamlar koymakla hiçbir şey elde edemezdim. Başka bir şey bulmak lazımdı. Bursa'ya Konya'ya kadar gittim. İstanbul camilerini dolaştım. Bütün kapı şekillerine baktım. Fakat hiçbiri benim işime yarayacak şeyler değildi. Daha doğrusu hepsi düzgün, iyi işlenmiş dikdörtgenleriyle harikulade şeylerdi amma, benim aradığıma cevap vermiyorlardı. Nihayet bir gece küçük İstanbul camilerinden birinin yana doğru kaldırılmış perdesi bana bir fikir verdi. Akreple yelkovandan bir perde gibi istifade edecektim.

Halit Ayarcı projeyi büyütür. Saat evlerden bütün bir mahalle kurmak istemektedir. Buna herkes karşı çıkar. Enstitü maketini o kadar beğenmiş olan bu insanlar, sıra kendi evlerini saat biçiminde inşa etmeye gelince itiraz ederler. Halit Ayarcı büyük bir düş kırıklığına uğrar ve yalnızca bu projeyle değil tüm saatleri ayarlama enstitüsü projesiyle ilgisini keser. Hayri İrdal'la bile artık konuşmaz, telefonlarına çıkmaz, randevu isteklerini geri çevirir. Roman Hayri İrdal'ın, "O geceden sonra Halit Ayarcı'yı ancak, korkunç otomobil kazasından sonra kaldırıldığı evinde, yatağında görebildim," sözleriyle biter. Daha doğrusu bitmez. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü sanat*'ın ayarının bulunamayacağı mesajını iletir. *Mahur Beste* gibi. Bu tür bir sanat anlayışı da romanın ruhuna aykırı bir şey değildir; çünkü roman bitmeyecek arayışların, sürekli sorgulamanın, huzursuzluğun ve çözümsüzlüğün ve elbette, parçalanmış zamanların, uçup giden kaygan anların anlatısıdır. Bu bitmeyecek anlatılar, Tanpınar romanlarında "taksim kabul etmemiş zaman"ın tehditkâr boşluğuna direnmenin tek yoludur.

(Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul 2000, s. 282-304).

TANPINAR'IN TILSIMLI AYNASINDA ŞEHİRLER

Mustafa Armağan

Ne zaman şehir hakkında düşünmeye başlasam, onun maddî-fizikî çehresinin ötesinde bir boyutunun peşine düşmüş olduğumu fark ederim.

Hepimizin gözü önünde olan bir şehir görüntüsü, aldatıcıdır. Onları donuk ve anlamı tamamen yüzeyine yapışmış suretlerden, hadi bir adım daha ileri gidelim, putlardan ibaret saymak yanıltıcıdır.

Aslında bir şehri şehir yapan sır, gözümüzün önündeki abideleri, binaları, yolları, evleri, hasılı, eski zaman kalıntıları değildir; onların da ardında yatan anlam boyutudur. O anlam boyutudur zaten bizi bir şehre bağlayan; bir şehri şehir yapan ve bizim şehir zannettiğimiz yapıları (suretleri), daha derin bir katmana ulaşmak isteyenlere birer işaret levhası hâline getiren...

Eğer Sultanahmet Meydanı'nda dolaşırken İstanbul'u kuran İmparator Konstantin'den 1071'de Malazgirt'te Alparslan'a mağlup olan Roman Diyojen'e, Fatih Sultan Mehmed'den Mimar Sinan'a kadar milyonlarca ruhla aynı yollarda yürüdüğünüzü hissetmiyorsanız, o şehrin anlam boyutuna yolculuk etmek için hazır değilsinizdir. Şehir, aslında anlam katlarının açılmasını bekleyen bir kitap gibidir. Kapağını açmaya çalışmayanlara neden yüz versin?

Ünlü Fransız şairi Baudelaire'in ilginç bir yaklaşımı vardır hafıza konusuna. Palimpsest ile hafıza birbirlerine benzer; ancak temel bir farkları vardır ona göre. (Şimdi 'Palimpsest de ne?' diye sorduğunuzu duyar gibi oluyorum. Efendim, palimpsest diye, eskiden kâğıt kıtlığı sebebiyle bazı yazma kitapların mürekkeplerinin bir bıçağın ucuyla kazınması ve boşalan yere yeni bir metnin yazılmasıyla meydana gelmiş kitaplara diyoruz. Böylece bir antik çağ mitolojisi, bir şövalye destanı, bir Ortaçağ aşk hikâyesi ve bir İncil metni üst üste yazılarak bir palimpsest'i oluşturur.) Palimpsest'te bu farklı metinlerin izleri tam olarak silinmemiştir, öteki metinlerle yan yana ve kopuk kopuk durmaktadır. Aynı anda, zorlayarak da olsa bu farklı metinleri okumak mümkündür.

Oysa der şair, hatıralar, hafızada birbirinden bağımsız durmaz; onlar dağ doruklarında hiç erimeden kalan karların üzerine yeni mevsim karlarının yağmasına benzer bir birikim sürecinden geçer. Her hatıra, öncekilerin üzerine yağar. Onlara eklemlenir; birbirinden ayrılmaz olur. Birbirine karışır, bulanır, yeni şekillere bürünür, hatta bazı yanılsamalara bile sebep olur. Ama kaybolmaz. Tıpkı üst üste yağan karların birbirine karışması, yapışması gibi hatıralar da hafızada anlamlı bir şekilde birbirine yapışır. Ve en unuttuğumuzu zannettiğimiz hatıralar bile uygun bir uyaran bulduğunda beklenmedik bir şekilde çıkar üzerine yağan karların altından: Kendini gösteriverir.

Şair, burada ilginç bir soru daha sorar: Eğer, der, bütün hatıralar aynı anda uyandırılabilseydi, nasıl bir manzarayla karşılaşırdık? Soru kadar cevap da ilginçtir: Ortaya müthiş bir konser çıkardı. Zevk veren ve aynı zamanda acı veren; ama anlamlı, hepsi de bizim için acı tatlı anlam taşıyan bütün bu hatıraları aynı anda dinlemek nasıl bir tecrübe olurdu acaba?

Siz şahsî hayat tecrübemiz için bu ilginç manzarayı düşünedurun, ben lafı yine eski hastalığım şehre getireceğim izninizle.

Peki ya şehirlerin hafızası birden boşalırsa ne olur?

Şehirlerin hafızası da palimpsest'ten ziyade organik bir hafızaya benzer. Bu noktada İstanbul'u bir palimpsest-şehre benzeten sevgili Juan Goytisolo'dan ayrılıyorum. Şehirlerde her nesil, her grup, her aile, hatta her insan teki, hatıralarını gömdükleri hafızalarıyla şehrin büyük hafızasını kendi kalemleriyle yazmış olurlar. Bu izleri peş peşe ve yan yana izlediğimizde, palimpsest gibi birbirinden kopuk gibi dursalar da, bütün bu hatıralar manzumesinin şehrin ortak hafıza havuzunda birleştiklerini, onları birbirine bağlayan yoğun bir ilişki şebekesi bulunduğunu fark ederiz.

Peki bir şehir yüzlerce, bazen binlerce yıldan beri hafızasında biriktirdiklerini boşaltmaya kalksa nasıl bir manzara çıkardı karşımıza? Bir kakafoni mi, bir konser mi olurdu sonuç?

Artık yazımızın düğümünü atabiliriz: Şehirler, aslında hafızalarında biriktirdiklerinin, bir orkestra şefinin çıkıp da sihirli bir dokunuşla aynı anda zembereğinden boşanmışçasına ortaya dökülmesini beklerler. İsterler ki, bütün hatıralar, bir defalığına yaşanmış da olsalar, duyacak kulaklar için bir kere daha dile gelsin, mesajını ebediyete haykırsın.

İşte Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir'inde beş talihli şehrimiz adına yaptığı da bir orkestra şefi gibi, hatıraların başına geçerek onları asırlar ötesine taşımak, köprü olmaktır. Onun dokunduğu hatıralar, birden canlanır, ete kemiğe bürünür; tozlu zaman perdesini delerek bugüne adım atarlar. Gemiler geçer kitabın içinden; mehtap âlemleri ardında gümüş bir iz bırakarak mazinin içinden

süzülüp gelir karşımıza; elimizi uzatsak değebileceğizdir neredeyse. Daha önce Alaeddin Keykubad, hiç bu kadar sevimli gelmemiştir bize. Damad İbrahim Paşa, Karaçelebizade Abdülaziz Efendi, Evliya Çelebi bize onun tılsımlı menşurundan süzülerek gülümserler asırların ötesinden. Bursa'da Hüdavendigâr Camii'nin kapısında kendisine gülümseyen çocuğun yanağını sıkasınız gelir.

Ne demişti Tanpınar: "Sanatın aynası da bundan başka bir şey değildir."

"Baba"sız Bir Neslin Dramı ve Tanpınar'da Mimarî

Freud'un dilimize *Uygarlığın Huzursuzluğu*, İngilizceye ise *Civilization and its Discontents* adıyla çevrilen *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) başlıklı küçük kitabı, ülkemizde pek tanınmasa da 20. yüzyılda başta Herbert Marcuse olmak üzere '68 neslini derinden etkilemiş bir kitaptır. Dilimize 1999'da, yani ilk Almanca neşrinden tam 69 yıl sonra tercüme edilmiş olan *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Freud'un psikanaliz teorisini medeniyet, dahası şehir tarihine uyguladığı ilginç bir çalışma olarak hak ettiği ilgiyi beklemektedir araştırmacılardan.

Ancak kitabın çevrilmesi kadar kitabın Türkçe baskısına yazılan Sunuş da önem taşımaktadır. Zira Sunuş'un yazarı Ali Babaoğlu, Freud'un teorisinin merkezi kavramlarından Ödip Kompleksi'ndeki "baba" figürünün 20. yüzyıl başındaki "baba" devlet adamlarından Rus Çarı II. Nikola ve özellikle Osmanlı padişahı II. Abdülhamid'den ilham alındığını, 1908 Jön Türk devrimini ise oğulların babayı öldürmesi olarak algıladığını Ellenberger adlı bir araştırmacıya dayanarak ortaya koyuyor.

Buna göre Galiçyalı bir Yahudi ailesinden gelen Freud için de Abdülhamid,

> "herkese karşı zalim olan, ama kendilerinin bir bölüm kardeşlerini öbür zalimlere karşı koruyan bir baba figürü oluşturmaktaydı. Bu despot bütün tebaası üzerinde yaşam ve ölüm yetkisini tek başına elinde tutmakta, bir kısım azınlıklarla birlikte kendi öz oğullarını da acımadan öldürmekte (o sırada Bulgar, Ermeni Yunanlılar'ın azınlık-bağımsızlık hareketlerine karşı olan tenkiller Avrupa'ya korkunç katliam haberleri olarak gitmekteydi; ayrıca zindanlarda boğulan Türk aydınlarının haberini de Avrupa büyük bir duygusal paylaşımla almaktaydı), hareminde de binleri bulan kadınları kendi keyfi için tutmaktaydı. 1908'e "oğullar zalim babaya karşı bir olup ayaklandılar." Genç (Jön - M. A.) Türkler sultanı tahttan indirerek ulusal bir toplum düzeni kurdular. Osmanlı İmparatorluğu'nda sanatların ve düşüncenin bir anda yeşerip geliştiği gözlendi..."

Böylece Freud'un görüşünce, annesini (vatanını) kıskanarak babasını (Sultanı) bir nevi öldüren Ödip, yani Jön Türkler sayesinde uzun süre baskı altında kalmış olan içgüdüler serpilip açılmış ve baskının meyvesi olan kültür ya da medeniyet, bütün gümrahlığıyla ortaya dökülmüş olmaktadır II. Meşrutiyet'le birlikte.

Tabii yukarıdaki paragrafın tamamına katılmak zorunda değiliz. Bana sorarsanız, hiç katılmıyorum derdim. Ne ki buradaki derdim, Freud'u ve bu Sunuş'un yazarını eleştirmek olmadığı için başka bir noktaya geçmek istiyorum buradan. O da, yukarıdaki paragrafın içerdiği bir doğruluk payını teslim etmek suretiyle II. Abdülhamid'in, imaj düzeyinde, onun iktidarın döneminde yaşamış Osmanlı aydınlarının kâh bilincinde, kâh bilinçaltında bir "baba" otoritesini temsil etmekte olduğunun altının çizilmesidir.

Kendisine en hafifinden "Müstebit" diyenlerin bile Jön Türk-İttihad ve Terakki istibdadını yaşadıktan ve imparatorluğun 7-8 yıl içinde nasıl darmadağın olduğunu gördükten sonra kafalarındaki kudretli "baba" imajının nasıl yeniden fışkırdığını en iyi gösterecek metin, sanırım Rıza Tevfik'in yazdığı "Sultan Hamid'in Rûhaniyetinden İstimdat" adlı şiiridir. İlk üç kıtasını buraya almak bile Rıza Tevfik'in şahsında dönemin aydınının II. Abdülhamid'in teşkil ettiği "baba" figürünün nasıl köklü bir yer edinmiş olduğunu göstermeye yetecektir:

Nerdesin, şevketli Sultan Hamid Han
Feryâdım varır mı bârigâhına?
Ölüm uykusundan bir lahza uyan,
Şu nankör milletin bak günahına!

Tarihler ismini andığı zaman
Sana hak verecek hey koca Sultan;
Bizdik utanmadan iftira atan,
Asrın en siyasî padişahına!

Divâne sen değil, meğer bizmişiz.
Bir çürük ipliğe hülya dizmişiz!
Sade deli değil, edepsizmişiz!
Tükürdük atalar kalbigâhına!

"Çürük ipliğe hülya diz"diğini neden sonra anlayan bir nesil için Abdülhamid'in bilinçaltındaki sarsılmaz ve mutlak yeri bir türlü doldurulamamıştır. Ve 1914'e gelindiğinde, imparatorluk, eskiden nüfusunun neredeyse yarısını oluşturan Balkanları kaybetmiş, Trakya'da bugünkü toprakları ile Anadolu ve Orta Doğu'daki Müslüman ağırlıklı nüfusu ile başbaşa kalmıştır. 1918'e gelindiğinde ise artık Osmanlı Devleti işgale uğramış, tamamı Orta Anadoluya sıkışmış bir kısım "toprak"la sınırlı kalmıştır. Derken Mütareke yılları ve Kurtuluş Savaşı'nda başarılan, Sabahattin Selek'in deyişiyle "Anadolu İhtilali", Türk aydınının bilinçaltındaki "baba" figürünü iyiden iyiye aşındırmış ve ana'ya, yani toprağa, yani vatana ve vatanın, o Baha'nın terekesinden çıkan mirasına dönmek zorunda hissetmiştir kendisini.

İşte aslında Anadoluculuğun ortaya çıkışını hazırlayan sosyo-politik zemin bu şekilde oluşmuştur.

Nitekim Mütareke döneminde yazılanlara bakarsanız, Anadolu'nun ve İstanbul'un "Baba"dan kalma mimarî eserlerinin nasıl yeniden bir kimlik verici öğe olarak hatırlandığına şahit olursunuz. Meselâ Hamdullah Suphi'nin "Köşe minderi" adlı yazısını hatırlayın. Yahut Nâzım Hikmet'in "Ağa Camii'nde" başlıklı şiirini. Veya Ruşen Eşref'in "İftar" adlı yazısındaki boynu bükük Müslümanların boğazına düğümlenen iftar sofrasındaki lokmaları düşünün:

Kim bilir daha nice bin Müslümanın evinde bu Ramazan iftar -reçel, simit, pide yerine-böyle gözyaşlarıyla karşılanmıştır. Ağlasak da hakkımız yok mu? Bütün gönüllere bu yol can ve devlet acısı çöktü. Ağızlarda tat, yemeklerde lezzet, ruhlarda neş'e mi kaldı? Bu Ramazan'ın bahtına -büyükhanımın dediği gibi- "gökler bile yaş döktü!"

Hamdullah Suphi'yi Süleymaniye Camii'ne, Nâzım Hikmet'i Beyoğlu'ndaki Ağa Camii'ne koşturan ve bu camilerin ruhlarıyla dertleştiren, Ruşen Eşrefe Ramazan'ın ruhundan yardım isteten boynu büküklük, yani babasızlık dönemini bakın Ahmet Hamdi Tanpınar nasıl resmediyor usta kalemiyle:

1918'den sonraki İstanbul'u hatırlayın. Her mimarî eser bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden kımıldatmağa razı olurdu? Eserlerimize o zaman nasıl sarılmıştık? Haklıydık. Çünkü biliyorduk ki, milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâk, başta mimarî olmak üzere bir yığın san'at eseri ve tarih hâtırasıdır.

Bu babasını kaybetmiş nesil -biliyoruz ki babalara kızılır, isyan edilir!- çok geçmeden baba acısını içinde duymuş, babasını kaybetmenin ardından anasını da, yani evini, yurdunu, vatanını da kaybetme tehlikesini yaşamış ve böylece baba figürünün önemini bir kere daha idrak etmiştir ki, Mustafa Kemal'in İstiklal Savaşı'nın üzerinden bir yıl geçmeden boşlukta kalan bu baba figürünü doldurmak üzere etrafındakilerce nasıl hazırlandığını, 1923-1924 döneminde basında çıkan yazıları okuyanlar hemen farkedeceklerdir.

Demek ki, Tanpınar'ın da içinde bulunduğu neslin mimarîye, toprağa, vatana, Anadolu'ya yönelişlerinin altında, böyle bir sosyal ve siyasî zemin bulunmaktaydı. Ve Beş Şehir'in içindeki 5 şehrin seçimi de bu bakımdan anlamlıdır: Konya, Erzurum, Ankara, Bursa, İstanbul.

Beş Şehir'de ve diğer eserlerinde yoğun bir şekilde yer alan mimarî ile ilgili sayfalara, Tanpınar'ın dünyasında olduğu kadar akranlarının yazdıklarında da başka dönemlerde olmadığı oranda rastlanmasının altında bu gerçek yatmaktadır.

"Son Bakışta Aşk"

"Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme anıyla örtüşen bir ebedî elvedadır."

Walter Benjamin'in (1892-1940) bu sözleri, modern şehir insanının Simmel ve Weber'den gelen belli bir ele alınma biçimini rafine ediyor ve önümüze Tanpınar'ın şehirlere -ve Ana'ya, yani toprağa- yönelişinin ipuçlarını sunuyor.

Bir şeylere hep onu kaybederken, veda ederken âşık olmak, kaderidir büyük şehir insanının.

Büyük şehir insanının dalgalı ruhunun haritasını çıkarmaya and içmiş modern şair de, geçmişin içinden gülümseyen bir eşya, bir şamdanın mum artıklarının anlık parlaması, bir sevgi yorgunluğu, hatırâların uyuştuğu bir anı bekler; böyle anlar bize geçmişin unutulmuş bir kapısını aralatabilir; bu yarığın içine girerek, düz mantığın bizden esirgediği güzelliklere erişebilir ve onu bir sanat eseri formuna büründürebiliriz. Tanpınar'ın *Beş Şehir*'in sonunda söyledikleri de, şehirlerimizin geçmişleri ile bugün arasında açılan uçurumun, yani şehirlerimize veda edişimiz ile onları hatırlayışımız, sevişimiz, dahası âşık oluşumuz arasında kurduğu bağlantıyı ortaya koyuyor aslında:

"Beş Şehir"in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyaktır. İlk bakışta birbiriyle çatışır gibi görünen bu iki duyguyu sevgi kelimesinde birleştirebiliriz. Bu sevginin kendisine çerçeve olarak seçtiği şehirler, benim hayatımın tesadüfleridir. Bu itibarla, onların arkasında kendi insanımızı ve hayatımızı, vatanın manevî çehresi olan kültürümüzü görmek daha doğru olur.

Vatana, yani Anneye dönüş, *Beş Şehir*'in gövdesinin üzerinde durduğu zemini teşkil eder. Ama, Anne Toprağa "dönüş", bir boşluğun, Benjamin'in sözünü ettiği tam ayrılırken âşık olmanın yakıcı burukluğunu da taşır. Buradaki anahtar kelime, "boşluk" olarak karşımıza çıkacaktır:

Gideceğimiz yolu hepimiz biliyoruz. Fakat yol uzadıkça ayrıldığımız âlem, bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu, hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir *boşluk* gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de, bir vicdan azabı gibi konuşuyor.

Geçmişin içinden yoğunlaştırılmış bir estetik şiddet çıkartmayı başaran ve bu kendine özel şiddeti hiç de tesadüfen seçilmemiş olan 5 şehrimize uygulayan Tanpınar, girdiği bu ilginç yolun sonunda biriktirdiği enerjiyi söndürmeyi ihmal etmez. Geçmişle aramızda açılan boşluğu, içimizde oluşan sızıyı veya vicdan azabını diriltici bir hamleye dönüştürmez. Bunun yerine, bu estetik şiddeti, yine estetik bir alana boşaltarak teskin etmeyi tercih eder:

En iyisi bırakalım hâtıralar içimizde konuşacakları saati kendiliklerinden seçsinler. Ancak bu cins uyanış anlarında geçmiş zamanın sesi bir keşif, bir ders, hülâsa günümüze eklenen bir şey olur. Bizim yapacağımız yeni ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir. O bizi güzelle iyinin, şuurla hülyanın el ele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir.

Oysa Walter Benjamin, geçmişin bugüne eklenen noktasında biriktirdiği enerjiden bir kurtuluş teolojisi çıkartmaktaydı: Kendini zamana teslim etmek yerine, onun bizi kıstırdığı ve özgürlüklerimize sınır koyduğu noktaları, Mesiyanik bir sıçramayla berhava etmekti onun amacı. Unutulmak üzere olan şeylerde gizli devrimci potansiyeli keşfederek geleceğe yönlendirmek, geçmişe ait eşyanın bir anlık ışımasında beliren devrimci enerjiyi farketmektir amacı Benjamin'in.

Tanpınar, tabii farklı bir kültür ve çerçeveden yaklaşır konuya. Ama asıl önemlisi, onun geliştirmeye çalıştığı estetik bir muhalefettir. Ama, tam patlayacağı anda kendi üzerine dönen ve sönen bir muhalefettir.

Benjamin, aurasını kaybetmiş bir çağın yerine neyi koyacağının arayışındadır, Tanpınar ise büyüsünü yitirmek üzere iken Yahya Kemal'in kendisine farkettirdiği bir büyük medeniyetin ardında bıraktığı boşluğu bir estetik yüceltme ile aşma çabasındadır.

Bunun içindir ki, *Yaşadığım Gibi*'deki bir yazısında, şehirlerimizi ve mimarîmizi bir "kurtarıcı tılsım"a benzetmişti. Tılsım, millî hayatın devamlılığını temin edecek bir kurtarıcıydı. Ve kültür ve medeniyet de, Tanpınar'da devam zinciri içinde bir anlam taşırdı. Geçmişi bugüne getirecek bir devam zinciri. Bu zincirin en somut ve bariz göstergeleri de şehirler olmuştur. Selçukludan Cumhuriyete uzanan bir büyük geleneğin eklem noktalarıdır onun seçtiği 5 şehir.

Tılsım, işte bu gelenek zincirinin içinde gizlidir. O, her nesil tarafından yeniden keşfedilmeyi ve yoğrulmayı beklemektedir. Ta ki içindeki enerji, bir kurtuluşa götürünceye kadar bizi.

Bu kurtuluşun reçetesini olmasa bile, ipuçlarını ve yöntemini sunmuş bulunmaktadır bize Tanpınar. Onu alıp geliştirmek, bize kalmıştır.

Borges'in dediği gibi, "Görevimiz, hafızayı güzelliğe dönüştürmek"tir çünkü...

(*Hece,* Ahmet Hamdi Tanpınar
özel sayısı, sayı 61, Ocak 2002, s. 120-125)

SAHNENİN DIŞINDAKİLER

Semih Gümüş

Sahnenin Dışındakiler - Sahnenin Dışındakiler*'de, Anadolu'da yürütülen Kurtuluş Savaşı'nın dışında kalan İstanbul'un ve İstanbul aydınlarının içinde bulundukları düşünsel ve duygusal durum anlatılır. Romanın birinci bölümü, Cemal'in, 1920 Eylülü'nün sonunda, tıp fakültesinde okumak için geldiği İstanbul'un mütareke günlerindeki acıklı hali karşısındaki şaşkınlığıyla başlar. Çok geçmeden Cemal'in Sabiha ve İhsan ile arkadaşlık ilişkisi, gençlik heyecanları öne çıkar. Çocukluğunu tam yaşayamadan olgunlaşmış Sabiha, Cemal ile İhsan'ın aşkı arasında kaldığını açıkça belirtmez, ama bu çatışma, romanda sürekli sezdirilir. İstanbul sahnenin dışında kalmış, değerlerini yitirmiş, esir düşmüş bir kenttir. Asıl sahneyse, işgal ordularına karşı savaşan Anadolu'dur. Cemal, İstanbul'a geldikten sonra kendini sürekli Kurtuluş Savaşı'nı konuşan aydınların içinde bulur. Onlar arasında, Kurtuluş Savaşı'nı teninde hisseden bir genç olarak öne çıkmaya başlar. Romanın ikinci bölümünde Cemal, Sabiha ve İhsan arasındaki ilişkilerden çok, Kurtuluş Savaşı ve İstanbul ayrılığı konu edilir. İstanbul aydınları ümitsizdir. Gene de toplanır, Anadolu'nün işgal ordularına karşı savaşına destek vermek için neler yapabileceklerini konuşurlar. Ne var ki, romanın ikinci bölümündeki gerek bireysel sorunlarına, gerek İstanbul'un çaresizliğine yenik düşen aydınlar tek tek çözülmeye başlarlar. Sahnenin dışında kalan İstanbul, sahnenin dışında kalmaya yazgılı gibidir. Romanın Cemal'den sonraki kahramanı İhsan, başlangıçta İstanbul aydınlarının ümidi, parlak bir genç iken, ne yaptığını bilmeyen bir kişiliğe dönüşür. Nasır Paşa'nın öldürüldüğü sırada yanında bulunan İhsan, tek başına, sanki Nasır Paşa'nın öldürülmesinin sorumlusu gibi kalakalmıştır orada. Öteki yandan Sabiha, hayatta istediklerine kavuşamamış, Cemal ve İhsan'dan büsbütün kopmuş, bu arada çekici, varlıklı, ama ahlaksız bir kişilik olan Muhtar ile evlenmiştir. Sonunda Sabiha da bir seçim yapar. Sahneye çıkmaya karar vermiştir. Bu kararı da dönemin koşullarına diklenen bir kadından çok, onun tükenişini anlatır.*

* * *

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk romanının yüzyılın başındaki çağdaşlık atılımından sonra hem biçimsel, hem de düşünsel düzeydeki ilk ayrıksı yolunu çizer. Denebilir ki, kendinden önce yazılan romanı yenileme kaygısının ürünü olan romanları, yayımlandığı yıllarda pek çok yaratıcının başına geldiği gibi, yeterince anlaşılamamış olsalar da, sonraki kuşaklardan romancılarda bıraktığı kalıcı izleri şimdiki genç yazarlara taşımayı sürdürüyor.

*Sahnenin Dışındakiler,** Ahmet Hamdi Tanpınar'ı edebiyatımızın büyük ustalarından biri yapan romanlarındandır. İlkin, roman kişilerinin oluşumunu anlatı içinde yaratmanın çarpıcı bir örneğidir *Sahnenin Dışındakiler.* Çok sayıda kişinin bir arada göründüğü büyük gerçekçi roman geleneğinin etkilerini taşır. Roman kişileri ilk göründükleri sayfalarda kendilerini tam ele vermedikleri belirsizlikler içinden neden sonra sıyrılmaya başlarken, olumlu özellikleriyle romana damgasını vuracağı sanılan, sözgelimi İhsan gibi kişiler de olumsuz bir gelişim kazanırlar.

İhsan, romanın en önemli iki kişiliğinden biridir. Romanın öyküsü içinde oluşan kişiliğinin zamanla çözülüp onu yaşadığı çatışmaların kıskacına alışı İhsan'ı okurun gözünde küçültürken, yazınsal yaratımın içinde büyütmektedir. Anadolu'da verilen kurtuluş savaşının dışında kalan İstanbul'da gitgide öne çıkan bir politik kimlik kazanacağı sanılan İhsan, sonunda hayatın teslim aldığı, tükenmiş bir kişiliğe dönüşür.

İhsan'ın 1909'dan beri bulunduğu Avrupa'dan dönüşü, Cemal ile Sabiha'nın yaşadığı mahallede yaşanan önemli bir değişiklik olarak anlatılır.

"Son derece kibar giyinmiş, gözleri etrafı delecek gibi bakan bu sert çehreli genç adamla, birkaç sene evvelki, saçları karmakarışık, evin içinde eski püskü kimin neyi varsa sırtına geçirip onunla çalışan, bazan sokağa o kıyafetle fırlayan, parmakları mürekkep lekesi içinde, yüzü sivilcelerle dolu, ayakkabının hiç olmazsa bir tekinin bağı çözük delikanlı arasında hiç münasebet yoktu." (s. 49)

Belli ki Avrupa'nın hem kültürel, hem siyasal bakımdan değiştirdiği bir genç olarak yurda dönmüştür İhsan. İlk karşılaşmalarında çocukluğundan tanıdığı Cemal'e kimleri okuduğunu sorduktan sonra, Fikret'ten söz ederek yeni konumunu belli eder. *"Bu günlerde muhakkak gidip göreceğim,"* diye söz eder Tevfik Fikret'ten. Sonra Yahya Kemal... Romanın başlangıcında yeni düşüncelerle yurda dönen dönemin genç aydınlarının tipik bir örneği gibidir İhsan. Parlak bir genç olduğu için kendisine hükümet çevrelerinde bir iş önerildiğinde, İstanbul hükümetinin meşruiyetine inanmadığını söyleyecektir. Anadolu'da çetin bir savaş verilirken, Milli Mücadele'nin karşısında yer alan bir hükümetle işbirliği yapmak istemediğini açıklar.

* Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler,* Dergâh Yayınları, Mayıs 1990.

Ne yazık ki Kurtuluş Savaşı'nın dışına düşmekle kalmayıp ona karşı tavır da alan İstanbul, işgal altında kalmanın utancını yaşamaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de ilkin 1920 yılının Eylülü'nün sonunda tıbbiyeye girmek için İstanbul'a gelen Cemal'in gözlemleriyle anlatılır işgal günleri. Yabancı harp gemileri tehdit edici kütleleriyle İstanbul'un sularını kirletirken, işgal askerleri sinir bozucu davranışlar içindedir. Fransız kıtalarının süngü takıp Marseyez söyleyerek adımladığı İstanbul sokakları, zaman zaman sıradan insanların tepkilerine tanık olsa da, İstanbul hükümetinin teslimiyetinin acısını yaşamaktadır.

"Bu ıztırap, büyüklerde olduğu kadar çocuk yüzlerinde de açıkça okunuyordu.

Hemen hepsi yavaş sesle, fısıldar gibi konuşuyorlar, yahut sessizce önlerine bakıyorlardı.

Buna mukabil Rumlar ve Ermeniler acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahça bakıyorlar, çıngar çıkarmak ister gibi davranıyorlardı. Hele Rumlarda her şey bir meydan okuma halindeydi. Küçük çocukların hepsini ya mavi-beyaz elbiselerle giydirmişler, yahut da bu renklerde bir işaretle süslemişlerdi. Bir kısmının elinde kâğıttan küçük Yunan bayrakları vardı. Güvertenin daha ilerisinde, merdivenin başındaki açıklıkta birkaç palikarya ağız mızıkasiyle o senelerde pek iyi tanıdığımız bir Yunan marşını çalıyorlardı." (s. 162-163)

İstanbul'un bu halini yakından gördükçe içine düştüğü şaşkınlığı atmakta zorlanır Cemal. İstanbul'un aydınları ve muhalifleri arasına girip onların dünyasını tanımaya başlayınca, sahnenin dışında kalmanın sıkıntılarını yaşar. İstanbul'da yaşamak, uzaktan sanıldığı kadar kolay değildir. Aydınlar arasında muhalifler vardır gerçi; işgal orduları bütün silahları toplamaya çalışmış olsalar da, "Boğaz'da herkes aşağı yukarı silahlıdır"; her gece kahveler basılır, üst aramaları sonucu tutuklamalar olur, ama baskıların hiçbiri para etmez. Gizli, ama sınırlı bir savunma içinde bulunan çevreler için elde silah açık savaş içinde olmaktan da güçtür İstanbul'da direniş içinde olmak.

Kurtuluş Savaşı'nın İstanbul'daki seslerinden biri gibi davrandığı günlerde, İhsan da İstanbul'un Anadolu'daki savaşın yanında yer almasını sağlamayı yüklenecek kadar gözü pek görünür. *"Belki hepimizi tehlikeye atacağım. Ama bunu yapacağız,"* der. *"Orada döğüşenlere karşı vazifemizdir. Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur."* (s. 239)

Romanda, sahnenin dışında kalanların sesi, sözcüsü gibidir İhsan. İstanbul sahnenin dışında da olsa, sıcak savaş içinde olanlara destek olabilir. Ferit Paşa hükümetinin iflas ettiği, Hürriyet ve İtilaf yanlılarının gitgide çürümeye yüz tuttuğu günlerde, İstanbul da kaynamaya başlamıştır artık. *"İstanbul daha 1920'de her evde ayrı ayrı olmak şartıyla bir iç harbi yaşıyordu. Hulâsa bir samanlık gibi ilk alevde tutuşmağa hazır bir gerginlik içinde idik."* (s. 253)

İçinde yaşayan insanların gerginliği bütün şehri de gerilime, tuhaf bir sinirlilik hali içine sokmuştur. Şehrin bir ucundan girip öbür ucundan çıkan haberler

gerilimi gitgide yükseltmektedir. Anadolu, sahnenin dışında kalan bütün bireylerini, yurttaşlarını alabildiğine etkiliyordu. *Sahnenin Dışındakiler*'in çok sayıda kişisi, İstanbul'da yaşanan gerilimi hem tensel, hem de ruhsal olarak daha da acıtıcı biçimlerde yaşıyorlardı.

Cemal, kendisinin ve bütün yakın arkadaşlarının bir yandan olağan, günlük hayatlarını sürdürürken, öbür yandan sanki "çok zalim bir şuurun", "çok zalim bir meleğin" etkisi altında bulunduklarını anlatırken, roman kişilerinin ruhsal durumlarındaki gerilimi ve çözülmeyi şu sözlerle saptar:

"İstanbul esirdi ve hepimizi taşıyan içtimaî gemi alevler içindeydi." (s. 256)

Anadolu'nun belirgin etkisinin İstanbul'da gitgide daha çok hissedildiği günlerde, *"Ordumuz var,"* der Muhlis Bey. *"Bir ordu sahibiyiz artık."* Mustafa Kemal'in ordusu hem askerî, hem siyasal başarılar kazanmaktadır, ama sahnenin dışında yaşananlar Anadolu'ya koşut değildir. *"Fakat İstanbul... İstanbul içler acısı..."* diye acı acı ilenir Muhlis Bey.

Muhlis Bey ile romanın sonlarında yaptıkları söyleşi, Cemal'i iyice düşündürür. Anadolu'nun ışığını görmek isteyip de tam göremeyen İstanbul aydınlarından biri gibi kalmıştır o da, sahnenin dışında, savaşın uzağında. Bir yandan Anadolu'nun saçtığı umutlar arttıkça çekilen ıstıraplar kurtuluşa dönük sabırları zorlamaktadır, öbür yandan mütareke günlerinin uyuşturduğu İstanbul halkı ulusal gururunun çiğnene geldiğini görmeye başlamıştır.

Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkan işbirlikçi zümre kendisi için zor günlerin yaklaştığını görmektedir. *"1919'da her şey bitti, zannıyla Hürriyet ve İtilafa geçen zayıf ruhlular yavaş yavaş tarafsız bir çehre alıyorlardı. Daha zekileri ise davanın öteden beri sahibi imiş gibi görünüyorlardı."* (s. 338)

Yay gibi gerilmeye başlamış, "bir volkan ağzı" kesilmiştir İstanbul. Yeni ve büyük doğumlara gebe günler yaklaşmıştır. *"Sahnenin dışı karışmıştı,"* diye düşünür Cemal. İki anlamı vardır bu düşüncesinin: Biri, Sabiha'nın umutsuzluğuna inat, sonunda sahneye çıkmaya karar verişini anlamakta çektiği güçlükse, öteki de ülkenin içine girmek üzere olduğu kurtuluş günlerine İstanbul'un uyum gösteremeyişidir.

Romanın İstanbul'un eğitimli, aydın kişilerini doğrulmaya, kişilik ve kimlik kazanmaya eğilimli göründükleri başlangıç bölümlerinden sonra parçalanmış, tükenmiş, işe yaramaz, Anadolu'nun başkaldırısına uyum gösterememiş, sahnenin tam da dışında kalmaktan kurtulamamış kişilere dönüştürmesi, kötümser bir sona götürürken *Sahnenin Dışındakiler*'i, yazınsal düzeyde Türk romanının en ustalıklı yapıtlarından biri ortaya çıkar.

Sabiha, çocukluk günlerinde bile ayrıksı kişiliğiyle girmişken romana, bir türlü aradığı aşkı bulamamanın kendisini hiçliğe çekip götürmesine kayıtsız ve

dirençsiz kalır. Bütün ömrünce çevresindekileri nasıl güçlü kişiliğiyle reddetmiş, kendinden uzak tutmuşsa, kendisini de ruhsal açmazlarıyla olduğu gibi kabul etmiş, yenik kişiliğine karşı koyamamıştır. Hayatına giren yedi erkeğin yedisi de aradığını bulamamışsa, bunda Sabiha'nın da payı vardır. Sonunda oyunculuğa karar verip sahneye çıkması, İstanbul'da elden ele dolaşan oyun ilanlarındaki fotoğrafının yanında "sahneye çıkacak ilk Türk kadını" olarak tanıtılışı, Sabiha'nın güçlü kimliği ve zamanının verili kültürüne başkaldırısı biçiminde değil, aradığını bulamamış bir kadının tükenişi olarak okunmalıdır.

İstanbul'da Hürriyet ve İtilafın küçük düşürücü dünyasını yadsıyıp Anadolu'nun yeşerttiği umudun peşine düşmeye hazır aydınların genç önderi gibi çıkagelen İhsan, romanın sonunda okuru kendisi hakkında derin kararsızlıklara düşürdüğü gibi, kendini kurtaracak durumda da değildir artık. İhsan'ın romanın sonunda düştüğü durum, onu bir umut olmaktan da çıkarmış, sahnenin dışında kalmaktan kurtulamayacağı inancını saçmıştır. Bir zamanlar İstanbul hükümetinde görev alması ısrarla istenen, İttihat ve Terakki'nin "ruhu" olduğuna inanılarak yüceltilen parlak genç adam; Cemal'in gözünden, "... icabında zulme kadar gidebilecek emirler vermesini bilen, gizli kan davaları güden, en çetrefil meseleleri anında bir kararla çözen, sırlı bir küp gibi hiçbir şeyi dışına sızdırmayan sükûtlarda en halecanlı vaziyetleri geçiren insanlardan biri..." (s. 235) olan İhsan... neden sonra Nasır Paşa'nın öldürüldüğü gün yanında bulunan tek kişi olarak okuru da, yakınlarını da kuşkular içinde bırakan, ne yapacağı artık bilinmeyen, kendisinden beklenenlere karşılık verememiş bir insan olarak yenik bir kimliğe dönüşmüştür. Nasır Paşa'nın ölümünü haber veren gazeteler, İhsan'dan da "yakında Anadolu'ya geçmesi beklenen kişi olarak söz açarlar. Ama bunun doğruluğunu kuşkuların sis perdesi altında bırakmıştır Tanpınar. Sanırım, öyle olmasını istediği için...

Cemal alçakgönüllü bir gençtir. Romanın başından sonuna değişmez tutumu. İçindeki ateş büyümeye başlayınca ilkin Anadolu'ya geçmek istemiş, ama isteği uygun görülmeyince tıp okumaya karar vererek İstanbul'a gitmiştir. İstanbul'da Sabiha ve İhsan ile üçlü bir arkadaşlık kurmuş, ama hep ikisinin arasında kalmıştır. Sabiha'nın aykırı kişiliği karşısında ona olan aşkını bir türlü açamamış, baskın kişiliğinden olumlu etkilenir göründüğü İhsan'la da aralarındaki uzaklığı yenememiştir. Romanın sonunda İhsan ile kopuklukları artarken peşini hiç bırakmadığı, her yerde aradığı Sabiha'yı büsbütün yitirmiştir.

İstanbul'da içine girdiği çevrelerle konuşmalarından, ülkede işlerin iyi gitmediğini fark etmiştir Cemal. Ülkenin kurtuluşu doğrultusundaki düşünceleri gitgide olgunlaşırken çevresindekilerin tutarsızlıklarından da yılgınlığa düşmeye başlamıştır. O kadar ki, bir otel odasında "delice bir intihar arzusu"na kapılıp kendilerine düşman eden her şeyden kurtulmayı bile geçirir aklından. *"Her şey bana gülünç, budalaca ve iğrenç geliyordu,"* (s. 268) diye düşünmeye başlamıştır.

Çevresindeki kâğıttan kuleler bir bir yıkılırken, yalnızca Anadolu'nun yaktığı ateşle aydınlanmaktadır Cemal. Halkın yaşadığı değişim de etkilemektedir onu. Ulusal dava insanları adım adım birleştirirken, hanedana ve İstanbul hükümetine karşı güven duyguları bütünüyle yok olmaya yüz tutmuştur. Yitik ve sinik bir genç olmamak için kendisiyle savaşımı onu ayakta tutmayı sürdürür, ama yalnızdır: Gene de şöyle düşünmeyi sürdürür:

"Orada, misafirlerin ötesinde, çok uzaklarda, belki aç ve çıplak dövüşen kardeşlerim var. Kimi ölüyor, kimi yaralanıyor.

Fakat onlara gitmem için sadece, aradaki dağları, denizleri aşmak kâfi mi? İçimden de bir şeyleri aşmam lazım. Kendimden sıyrılmam lazım. Onlar gibi açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit kaftanlarını giymem lazım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lazım." (s. 291)

Bunları yapabilecek midir Cemal? Artık gücünü yitirmekte olan genç bir aydın olarak, umudunu yitirmek üzeredir. *"İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum... Varlığın bütün yüzlerinden tiksiniyordum,"* diye düşünmektedir artık; yurt sevgisini yalnızca bir acı olarak yaşamaya mahkûm kalmıştır. Kendisinin yücelttiği ve *Sahnenin Dışındakiler*'e Kurtuluş Savaşı'nın simgesi olarak giren Alaiyeli Ahmed kişiliğinden de, hem duygu, hem de düşünce olarak uzaklaşmıştır Cemal.

Asıl sahne, elbette Anadolu. İstanbul'da kararsızlıklar içindeki aydınların en yetişkinlerinden biri olan İhsan, Anadolu'da verilen kurtuluş savaşı için, *"Başka türlü olmasını aklınız nasıl alabiliyor? Ben buna hayret ederim!" diyor. "Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef sadece seyirciyiz."* (s. 153)

Mart 1920'de İstanbul'un resmen işgalinden sonra gün geçtikçe tedirginliği artan halkın da düşüncesi aynı yöndedir. Anadolu'nun pek çok yerinde birden süren Kurtuluş Savaşı halkın geleceğini aydınlattığı gibi, kendisi dışında kalınmasını da olanaksızlaştırmıştı. İstanbul'da o sırada bir milyon nüfus vardı, çeşitli örgütlerin çabaları da sürüyordu, ama asıl sorun, İstanbul hükümetinin de, aydınlarının da Anadolu'nun sonul amacını onaylamasıydı.

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de bu tartışmaları ve İstanbul aydınlarının Anadolu'yu anlama ve ona sahip çıkma sürecini, roman kişilerinin konuşmalarında ve kişiliklerindeki değişimlerde enikonu irdeler. Siyasal söylevin kuruluğuna düşmeden, roman boyunca sahnenin dışı ile asıl sahne arasındaki çelişki, çatışma süreci anlatının ölçüleri içinde, ustalıkla verilir.

Sahnenin dışında kalanlar Anadolu'yu aslında doğru dürüst anlamakta da güçlük çekerler. Elbette iletişim kopukluğu bunun başlıca nedenidir. Gazeteler Kurtuluş Savaşı'nda olup bitenleri yazmaktan kaçınırken, İstanbul'da yaşayanlar nasıl haberli olsunlar. Herkes Anadolu'dan söz ediyor, ama kimse doğru dü-

rüst bilmiyor, tanımıyor Anadolu'yu. Çatışma haberleri az da olsa geldiğinde muhalefetin umudu güçleniyor, İstanbul soluk almaya başlıyordu. Mütareke ile elden giden şehirler birer birer kurtarılıyordu. Kazanılan zaferler gazete sayfalarında öne çıkmaya başlamıştı. Herkes ulusal dava için ölmeye hazır bekliyordu, ama gelecekte neler olacağı hâlâ belirsizlikler içindeydi.

Sahnenin Dışındakiler, sonunda ulusal kimliğin ve yurt çıkarlarının orada olduğunu anlayan insanların Anadolu'ya gidişine de tanıklık eder. O günlerin İstanbul'una egemen olan ruhsal durum sanırım gerçeğe uygunluk içinde, şöyle yansıtılır:

"Anadolu çarpışıyordu. Her gün doğru, yanlış bir yığın havadis etrafta bir bomba gibi patlıyor, küçük muhitlerden şehre, asıl kalabalığa doğru yayılıyordu. Bu günleri yaşayanlar, mesela çarşı içinde veya Bayezit kahvelerinde yahut Darülfünûn dershanelerinde, şehrin herhangi bir semtinde, bir devlet dairesinde, birkaç saat içinde çehrelerin nasıl birkaç defa değiştiğini, bir saat evvel gömülmeğe hazır denecek kadar asık yüzlerin bir saat sonra neşe ile nasıl parıldadığını gayet iyi hatırlarlar." (s. 254)

Sahnenin Dışındakiler'in sonunda, Tanpınar pek çok sorunu çözümsüz bırakmış gibidir. Bu yüzden romanın aslında tamamlanmadığı, Tanpınar'ın romanın sonunu eksik bıraktığı biçiminde saptamalar da oldu. Bu duygu uyanabilir elbette. Sözgelimi İhsan'ın Nasır Paşa'nın ölümüyle ilişkisini çözmek, neredeyse olanaksız. Öyle ki, bir yandan İhsan'ın Nasır Paşa'yı öldüren kişi olduğu sonucu pekâlâ çıkarılabilecekken, öbür yandan canının sıkılabileceğini düşünerek kaygılanan yakınlarının sözleriyle hakkında hiçbir kuşku duyulmayan İhsan kişiliğiyle biter roman.

Sahnenin dışı, tükenmiş kişilikleriyle bitmemiş bir oyun ortaya koymuş gibidir. İstanbul ile Anadolu arasındaki ilişkiyi tamamlayacak, aradaki düğümleri atacak kişiler kalmamıştır.

Ne ki, romanın sonunda kül rengi bir boşluk bırakıldığı da belirtilebilir. Boşluğu bilerek bırakan Tanpınar okurun sağgörüsüne bırakmıştır romanını...

Sahnenin Dışındakiler, Kurtuluş Savaşı sahnesine çıkmayan bir roman. Cephe gerisini de anlatmıyor. Tamamıyla varoluş için çırpınan İstanbul'un ruhunu ve sahnenin dışında kalmanın iç acısını duyan İstanbul aydınlarını anlatıyor. Asıl önemli yanı da bu.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ile birlikte en önemli romanı olduğunu düşündüğüm *Sahnenin Dışındakiler,* bu yazının asıl konusu olan sahnenin dışındaki kişilerin ve hayatın çözümlenmesi yanında, dönemin romanına getirdiği dil, biçem yenilikleri, kurgu ustalığı ile de Türk romanının başyapıtları arasındaki yerini tükenmeksizin koruyor.

(*Türk Romanında Kurtuluş Savaşı,* İstanbul 2003, s. 378-388).

TANPINAR'DA ÜLGENER ETKİSİ VAR MI?

*Ahmed Güner Sayar**

Aziz dostum Hilmi Yavuz'un "Zaman" gazetesinde 27. 3 ve 3. 4. 2002 tarihlerinde yayımlanan "Bir Gül Bu Karanlıkta Dolayısıyla Tanpınar İle Ülgener İlişkisi Üzerine" başlıklı yazılarını ilgi ve istifade ile okudum. Gerek yazının başlığı ve gerekse satırlara yüklenen ruh hâli ile neredeyse otuz yılı bulan Hilav-Yavuz tartışmasının izleri silinmeden, bu defa bu izlerin *"Bir İktisatçının Entelektüel Portresi: Sabri F. Ülgener"* kitabımla bana yönelik bir siteme dönüşerek derinleştiğini gördüm. Hilmi Yavuz üstadım bu kitapta benim kendisinin esamisini "okumamaktaki ısrar"ımı sorguluyor ve "ilmî bir çalışmanın gerektirdiği titizliğin, ahlâkî bir hakgözetirliğin" önemini vurguluyordu.[1] Muhterem üstadım, aslında, benim yukarıda adı geçen kitabımın bibliyografyasında Hilav-Yavuz polemiğine yer verilmemesinin yarattığı burukluğu daha önce bu kitap için kaleme aldığı "Ülgener, Sayar Anılar..." başlıklı tahlil yazısında şu sözlerle dile getirmişti:

"...Ahmed Güner Sayar dostumuz, hangi nedenle olduğunu bilemeyeceğim bir hafıza kaymasıyla, Selahaddin Hilav ve benim, bu tartışmanın büyük bir yer tuttuğu yazılarımızı içeren kitaplardan 'Bibliyografya'da hiç söz etmemektedir".[2]

---

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi

1 H. Yavuz, 'Bir Gül Bu Karanlıkta...', "Zaman", (3.IV.2002)

2 H. Yavuz, 'Ülgener, Sayar, Anılar...', "Kitap Zamanı", Sayı. 7, (31.VII:1998), sf. 8. Ayrıca cf. Hilmi Yavuz, ibid., (30.IV.2002). Hâlbuki söz konusu polemiğe Ülgener ile ilgili kitap çalışmamda şu sözlerle yer vermiştim: "[S. İleri'nin de işaret ettiği gibi] Ülgener'in büyük çabası ['İktisadi İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri' (1951)] tek tük dipnotlarda ya belirtilir ya da belirtilmeden geçilir[di]" [S. İleri, 'Bir Zanaat Ahlâkçısı', "Gergedan", No. 14, (1988), sf. 84]. Şimdi bu tek tük atıflara işaret edelim: ...1970'lerin başındaki S. Hilav [Tanpınar Üzerine Notlar', "Yeni Ortam", (31.III.1973-9.IV.1973). Aynı yazılar için bk. "Edebiyat Yazıları, (İstanbul, 1993), sf. 121-130, bilhassa sf. 130]-H. Yavuz [Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi', "Yeni A", sayı. 14, (1973), sf. 11; 'Kültür Üzerine', (İstanbul, 1987), s. 40; 42-43] tartışmasına kadar uzatılabilir" [A.G. Sayar, "Bir İktisatçının Entelektüel Portresi: 'Sabri F. Ülgener', (İstanbul, 1998), sf. 140, dn. 2]

Hemen ifade edeyim ki Hilav-Yavuz tartışmasına 'Bibliyografya'da yer verilmeyişi. Ülgener'e yapılan göndermelerin şu veya bu bağlamda birçok yazar tarafından onların ileri sürdükleri bir düşünceyi veya bir iddiayı desteklemelerine verilen örnekler arasında zikredilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Esasen bu yazımızda gerek Hilav'ın ve gerekse Yavuz'un Ülgener'le ilgili atıflarının benim çalışmama herhangi bir katkısı olmadığı için yer verilmeyişinin sebebi üzerinde durulacaktır. Ancak ortada ne bir istiskal, ne de bir istihfaf vardır, ne de esami okumama gibi Hilmi Yavuz'un entelektüel faaliyetinin ardındaki yıllara kesintisiz açılan dişe dokunur birikiminin göz ardı edilmesi söz konusudur. Hilmi Yavuz benim hocalarımdan biridir. Yazdığı hemen her şeyin takipçisi oldum. Bundan otuz yıl önce hazırlamaya başladığım bir dosyada uzanabildiğim yazıların yanında mektuplaşmalarımız, pusula ve notlar da buradaki yerlerini aldılar. Hulâsa, bugün elimin altında zengin bir Hilmi Yavuz dosyası var. Üstadım benim bu halisane gayretimden elbette bîhaber olmadıkları gibi buna bîgâne de olamazlar. Bence Hilmi Yavuz gerçekten de önemli fikir adamlarımızdan biridir. Kendi payıma ben, bu önemi onun entelektüel mayalanmasına gösterdiği dikkat ve özen kadar, ulaştığı yeni atıf çizgilerinin ya da kavramsal çerçevelerin söz konusu mayalanmada meydana getirdiği kırılma noktalarına direnç göstermeden, ya da dogmatizme düşmeden kendini tashih etmesine gösterdiği hassasiyette bulmaktayım. Eserlerinin aydınlığında gün gelir de onun fikrî tekâmülünün bir envanteri yapılacak olursa Hilmi Yavuz'un kurgulanmış 'norm'u 'reel' karşısında sorgulamadan imana dönüştürenlerden veya zihnî kabiliyetini bir bedel karşılığında heder etmiş nice sözde ustalardan çok ileride olduğu görülecektir. Diyeceğim şu ki, benim Hilmi Yavuz üstadımı ıskalamak gibi bir meselem olamaz. Böylesi bir ihtiyatsızlık çağdaş Türk düşüncesinin akmakta olduğu mecraya gözleri kapatmak demektir. Şimdi sözün özüne doğru geçelim.

-I-

Ahmed Hamdi Tanpınar'ın ikinci kez 1972 yılında yayımlanan *"Huzur"* romanı, Selahaddin Hilav'ın Tanpınar'a ilişkin düşüncelerini işlediği bir yazı ile buna Hilmi Yavuz'un verdiği cevap, edebiyat ve düşünce dünyamızda bu büyük ustaya yönelik bir ilginin doğmasına sebep oldu. Hilav-Yavuz polemiği başta anılar yumağındaki Tanpınar'ı çözdü, yeniden yayımlanan eserleri, bu arada mektupları, bu ilgiyi pekiştirdi. Bütün bunlar Tanpınar merkezli bir ilgi odağına yönelik kalemleri zaman içerisinde harekete geçirdi, neticede şair-romancı Tanpınar'ın yanında onun düşünce adamlığı sorgulandı. Nitekim A. Uçman-H. İnci'nin himmetiyle ortaya çıkan devasa *"Tanpınar Üzerine Yazılar"* toplaması, söz konusu ilginin boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir.

Tekrar edelim ki, bu ateşlemede aslan payı S. Hilav ile H. Yavuz'a aittir. Hilav, Tanpınar'ın idealist felsefesinin dışında materyalist düzleme göz kırpması-

na rağmen, tarih ve toplum felsefesini geliştiremediğini ileri sürmüş ve sınıf sorununu kavrayamadığı iddiasıyla Tanpınar'ı o güne değin hep bilinen şair ve romancılığının dışında bir düşünür olarak özümsediği kültür adamlığına dikkatleri çekmişti. Yavuz ise Hilav'ın Tanpınar'ın "örtük bir Marksist olduğunu ima" edişine karşı çıkarken, onunla hiç farkında olmadan, Tanpınar'a ilişkin bir yayın selinin kapısını açıyordu. Tek farkla; Hilav sahneyi terk ederken Yavuz, A.H. Tanpınar ateşinin aydınlığında, 1970'lerin başında kendi entelektüel mayalanmasını mümkün kılan 'norm'ları sorguluyor ve Tanpınar üzerine alâkasını sönmeyen bir heyecanla, o günlerden bu günlere -neredeyse otuz yıl!- sürekliliğe dönüştürüyordu. Şu kadar ki bu ateşin bazı 'norm'ları ters yüz edip Hilmi Yavuz'u yaktığını söylersem üstadım, herhalde, benim bu tevcihimi fazla iddialı bulmazlar sanırım. Zîrâ Hilmi Yavuz'un fikrî developmanında, her düşünür gibi, adımladığı çileli düşünce dünyasının çıkmazlarında Tanpınar'la, hususiyle Ülgener'le tanışması, mühim bir kırılmaya ilk kıvılcımlarını çaktığından şüphe etmiyorum. Objektif bilgi kümesinin dışında otonomisi olan bir başka bilgi küresinin, subjektif bilgi alanıyla birlikteliğine ve karşılıklı bağımlılığına geçişte, tahsisi olarak Türk tarihinin akışı içerisinde, 'kökü mazide olan ati'de maziyi reel kılmış dinamiklerin kuşatılması söz konusu olduğunda Hilmi Yavuz'un transformasyonu da bir anlam kazanacaktır. Bu fikrî transformasyonda -'eve dönüş'te- Tanpınar ve Ülgener birlikte pay sahibidirler. Hilmi Yavuz'un sözleriyle:

"...Tasavvuf meselesine nüfuz etmeye çalışan 'eve dönmüş' bir okuryazar olarak, Max Weber'in veya Ignaz Goldziher'in İslâm mistisizmine ilişkin yorumlarını, Sabri F. Ülgener'in eleştirel kılavuzluğunda yerli yerine oturtabiliyordum; ancak, İslâm'a ve tasavvufa sahih olarak nüfuz edebilmek ve oryantalizmin zihin çelici yalancı ışığından uzak durabilmek, olsa olsa, nüfuz-u nazar sahibi bir yol açıcının rehberliğinde gerçekleşebilirdi. Bu rehber, bana göre (ve onun hiç haberi yoktu elbet!) Sabri F. Ülgener'di"[3]

Bu satırlar aslında Tanpınar'la başlayan bir ilginin giderek Hilmi Yavuz üstadımı nasıl Ülgener'in kafalara sükûnet bahşeden limanına sürüklediğinin de habercisidir. Bunlar bir ilginin genel çizgileri. Meselenin özeline gelince; bu, benim Hilav-Yavuz çatışmasına gurbetteki talebeliğim sırasında bulaşmış olmamdır. Artık taraftım. Tanpınar konusunda düşüncelerimi Hilmi Yavuz'a mektuplarla aktarmaya başladım. Hilav-Yavuz polemiğinin aydınlığında ortaya çıkan gerçekleri özetlemek isterim. Benim kanaatime göre, Hilav'ın bir düşünür olarak maddî-ekonomik düzleme ilişkin yazdıklarıyla Tanpınar'ı "sosyal ve tarihî

---

3 H. Yavuz, ibid., Yavuz devamla: "Merkezle (meselâ Ziya Paşa) periferi (meselâ Bağdatlı Ruhi) arasındaki ilişkileri ortaya koymak bakımından, bana kazandırdığı zihin açıklığı için de minnettarım Ülgener Hocaya. Sabri Hocayı yeniden okumak, okuru her zaman bir şeylerin, hem de çok önemli bir şeylerin farkına vardırır. Bende hep böyle olmuştur" [ibid.,]

gelişimi, praksisin gelişme aşamalarına bağlı olarak açıklayan bilimsel görüşe yaklaşıyor"[4] bulması, yanlış bir tespittir. Buna mukabil, H. Yavuz'un da, S. Ülgener'den yararlanarak, "Tanpınar'ın Ortaçağ İslâm lonca ahlâkını bir model olarak savunduğunu"[5] iddia etmesi de bir başka yanlıştır. Zira, Hilav'ın da işaret ettiği gibi, Yavuz'un argümanında "Tanpınar'ın düşüncesiymiş gibi ...Sabri Ülgener'e başvurmak bilimsel temelden yoksun, beyhude yanlış açıklamalardır"[6] Gerçekten de asosyal-metafizik bir düzleme sıkışıp sürekli "ben"-"iç ben" çatışmasını yaşayan A.H. Tanpınar sosyal-fizik bir realiteye geçmesiyle birlikte, bu defa mazi-ati çatışmasının meseleleriyle boğuşmak zorunda kaldı. Bu meyanda derin tecessüsü ile maziyi besleyen kaynakları, 'kalb-i selim' ile 'zevk-i selim'i keşfetti, 'akl-ı selim'in aydınlığında mazinin ekonomik düzlemini sorguladı. Bu düzlem lonca ahlâkı olsa bile bununla atide yol alınamayacağını Tanpınar pekâlâ biliyordu. Nitekim "Tam bir iktisadî kalkınma, geniş bir istihsal hareketi ile kabildir... Hulâsa istihsal programı yapmaya mecburuz"[7] demesi boşuna değildir. Bunun için de "ölü kökleri atacağız; yeni bir istihsale gideceğiz"[8] tespiti ekonomik bir düzlemi bir saat intizamına oturtmak aşk ve heyecanından kaynaklanmaktadır. Tanpınar'ın "Evet, bütün mesele burada. Mümtaz ne derse desin"[9] demesi de elbette boşuna değildir. Ekonominin hâlihazırı -1960'ların başı- ve geleceği için çizdiği yol ise şöyle idi: "Türkiye'nin selâmeti sanayileşme [dir]".[10] "Atatürk sistemi iyidir"[11] derken Tanpınar iktisadî hürriyetçiliğin korumacı iktisat politikasını işaretliyordu. Esasen onun devletçiliğe yakın oluşunu da yadırgamamalıyız.[12] Tanpınar'ın şu mühim tespitini de bu bağlamda zikredelim:

---

4 S. Hilav, Tanpınar Üzerine Notlar', A. Uçman-H. İnci, "'Bir Gül Bu Karanlıklarda': Tanpınar Üzerine Yazılar", (İstanbul, 2002), sf. 203-204

5 H. Yavuz, op. cit. (31.VII. 1998), sf. 8

6 S. Hilav, op. cit., (2002), sf. 231. Bu bağlamda O. Demiralp'ı zikredecek olursak: "Hilmi Yavuz ile Hilav arasındaki bilgi yarışı bambaşka yönlere çekti konuyu. Tanpınar'ın 'iş hayatı'na ilişkin düşünsel kırıntıları, 'lonca sistemi'ne ilişkin bulanık önermeleri ayrı olarak ele alınırsa pek işe yaramazlar, ancak bu bağlam içinde değerlidirler" ["Kutup Noktası", (İstanbul, 2001), sf. 188] D. Hızlan'a göre de "Selâhattin Hilav ile Hilmi Yavuz tartışmasını okuyun. Onlar size tarafsızlığı değil taraf seçmeyi öneriyorlar. Böylece de değişik bir Tanpınar kimliğine ulaşıyorlar" Huzuru Tanpınarda Bulanlar Hürriyet (21.VIII.2002)

7 A.H. Tanpınar, "Yaşadığım Gibi", (İstanbul, 1970), sf. 42; 44

8 A.H. Tanpınar, "Huzur", (İstanbul, 1949), sf. 87

9 A.H. Tanpınar'dan M. Kaplan'a VII. 1953 tarihli mektup'tan. Bk. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", (Ankara, 1974), sf. 266

10 A.H. Tanpınar'dan C. Dursunoğlu'na 31.I.1961 tarihli mektup, bk. ibid. (1974), sf. 62

11 A.H. Tanpınar'dan M. Kaplan'a 31.XII.1958 tarihli mektup, bk. ibid., (1974), sf. 273

12 "Türkiye yapıcılık devrindedir, devlet otoritesine ve Avrupalı kafaya muhtaçtır". [A.H. Tanpınar'dan M. Kaplan'a VII. 1953 tarihli mektuptan, Bk. ibid., (1974), sf. 265

"...İktisadî vaziyet, çalışma vaziyeti değişinceye, yeni bir zaman temposu cemiyete mâl oluncaya kadar, idare eden zümre ile kitle birbirinden ayrı kalacak ve zecrî hadlere müracaat edilecektir."[13]

İhtimaldir ki bu zecrî hadler, "Avrupalı kafaya muhtaç olmak ve iktisadî liberalizmdir. İktisat siyasalarının devletçilik ve liberalizm arasındaki gelgitlerin ekonomiyi düzlüğe çıkartamaması karşısında insanımızın ataletini, Ülgener'in de etkisiyle olsa gerektir, 1960 başında şu sözlerle dile getirecektir: "İman bir yığın imkân ve bir de atalet yekûnudur. O buz tabakasını kırmazsak kendimizi bulamayız".[14] Bunun da dışsal bir şok olmadan çözülemeyeceğini hissettiği içindir ki "tek ümidimiz bir Avrupa birliğidir"[15] demekten kendini alamamıştır. 'Akl-ı selim'in Tanpınar'ı rasyonel bir ekonomik düzleme götürmemesi imkânsızdı. Temel sorun Cumhuriyetle birlikte yol alan iktisadî hürriyetçilik değil, onun rasyonel temellerden mahrum olarak inşa edilişiydi. Nitekim Osmanlıya muris Cumhuriyet'in irrasyonelliğini inceden inceye takip etmemiş olsaydı, Tanpınar *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"nü* kaleme almaz ve bu trajikomik toplumsal boyutumuzu hicvetmeye çalışmazdı. Tanpınar'dan yapılan alıntıların aydınlığında, söylemeye gerek yok ki, ne Hilav'ın ileri sürdüğü gibi Tanpınar'ın iktisadî sistem anlayış ve arayışı ne Marxist "praksisin gelişme aşamalarına" ne de Yavuz'un iddia ettiği gibi Orta Çağ İslâm lonca ahlâkına bağlıdır. Bu bağlamda aziz dostum Hilmi Yavuz'u zikredecek olursak:

"...Dostum Prof. Dr. Ahmed Güner Sayar'ın Sabri Ülgener Hoca üzerine yazdığı o hacimli biyografiyi görünce, 1970'leri, Sayar'ın Birmingham'da master yaptığı yılları hatırladım. Ve onun, Birmingham'dan bana yazdığı uzun mufassal mektupları! Hemen hemen hepsi de, Sabri Ülgener Hocayla ilgiliydi bu mektupların.

Şüphesiz Ülgener Hocanın gıyabında, Sayar'la aramızda, onun düşünceleri üzerine neredeyse iki yıl boyunca (1973-1974) devam eden bu mektuplaşmalar, daha o yıllarda Ahmed Güner Sayar'ın Sabri Ülgener Hocaya olan derin entelektüel ve hissî bağlanımını (bunu 'engagement' karşılığında kullanıyorum) açığa vuruyordu.

Mektuplaşmalar, benim 'Yeni A' dergisinde Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi' başlığı altında verdiğim cevap üzerine başlamış olmalıdır. Benim bu yazım yayınlandıktan kısa bir müddet sonra, İngiltere'den Birmingham'dan Ahmed Güner Sayar imzalı bir mektup aldım. Sayar mektubunda: "Yeni A dergisindeki ya-

---

13 İbid., sf. 266

14 A.H. Tanpınar'dan T. Temel'e II. 1960 tarihli mektuptan, Bk. ibid., sf. 247

15 İbid., sf. 240

zımda Prof. Dr. Sabri Ülgener'e atıfta bulunarak ondan yaptığım alıntılara temas ediyor, bu alıntıların değerlendiriliş bağlamına itirazlar yöneltiyordu."[16]

Görülen o ki, bu değerlendiriliş bağlamına neden itiraz ettiğim meselesine daha fazla ışık salmak gerekiyor.

-II-

Sabri Ülgener'in hayat hikâyesi üzerinde çalışırken Sabri Hocamdan Tanpınar'a dair dinlediklerime kitapta yer vermeden edemedim. Bunda şahsen benim de bir Tanpınar sevdalısı olmamın payı elbette vardır. Ancak Ülgener'in Tanpınar'a olan etkisini dile getirmekle ben de edebiyat tarihimize ufak bir hizmette bulunacağıma inanıyordum. Nitekim Hilmi Yavuz üstadımın yazıları beni bu yönden de mutlu kılmıştı. Şimdi 'Sabri Ülgener' başlıklı kitap çalışmamdan şu alıntıya burada yer vermem gerekiyor:

"...1959 sonbaharında bir gün Ülgenerlerin Fenerbahçe'deki evinde bir araya gelen bu iki dost Tanpınar ve Ülgener, sohbeti koyulaştırırlar ve bu arada bir iki kadeh de parlatırlar. Tanpınar *'İktisadî İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri'*ni büyük bir coşku ve istifade ile okuduğunu, hatta kendi kitabı *'19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'*ni bu eserin aydınlığında gözden geçirip basıma hazırlamayı düşündüğünü söyler. Bu lütufkâr ifadelere karşı memnuniyetini ifade eden Sabri Bey Tanpınar'a, kendisini nasıl bu meselelerin ortasında bulduğunu anlatır. Bu görüşmeden bir zaman sonra A.H. Tanpınar vefat etti ve *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* de yazarının arzu ettiği bir baskıya kavuşamadı. Fakat Tanpınar, Ülgener'in akademik vitrine yerleştirdiği iktisadî zihniyet meselelerine olan merakını, kendi çözümlemeleriyle birlikte, bir gazete yazısına döktü, bazı romanlarına serpiştirdi."[17]

Bu alıntının aydınlığında Ülgener-Tanpınar ilişkisi üzerine şu tespitleri yapabiliyoruz:

1- A.H. Tanpınar, S.F. Ülgener'in mühim eseri *"İktisadî İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri"*ni 1956 yılında veya hemen ertesinde okumuş ve etkilenmiştir. Tanpınar'ın *'19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'*nin 1956 yılında yayınlanan "yeni baştan ele alınmış ve genişletilmiş ikinci baskısı" Ülgener'in eserinden et-

---

16 H. Yavuz, op cit, (31.VII.1998), sf. 8

17 A.G. Sayar, op. cit., (1998), sf. 121-122. Bu alıntıdaki hatalı noktayı tashih edelim. A.H. Tanpınar'la S.F. Ülgener'in "1959 sonbaharında birgün" bir araya gelmeleri mümkün değildir. Zira bu tarihte Tanpınar Avrupa'dadır. Onun Temmuz 1959'da başlayan bu yolculuğu 1960 Mayısının sonlarına kadar devam etmiştir. S.F. Ülgener'in ise 195 Ekiminin ortalarından 20.VI.1959'a kadar yurt dışında olduğu biliniyor. Bu durumda bu iki dostun bir araya gelişlerini 1958 yaz sonu olarak düzeltmek gerekiyor.

kilenişinin izlerini taşımaz. Dolayısıyla Tanpınar zihniyet dünyamıza ilişkin Ülgener çözümlemelerine bu eserinde yer vermemiştir.[18] Ancak bu kitabın ikinci baskısından sonra Ülgener'in eserini okuyan Tanpınar, *"19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"*nin üçüncü baskısını Ülgener tesiriyle yeniden kaleme almak istiyordu. Bu istek de gayet doğal karşılanmalıdır. Zira Tanpınar koca bir imparatorluğun, velev ki bir asır için bile olsa, edebiyat tarihini kaleme alırken bu tarihi aksettiren şuara tezkirelerinin uzattığı kıt bilgi verileri kadar, devrin zihniyet aynasını verecek kalem tecrübelerinin yokluğu karşısında sıkışmış vaziyette idi. Bir şair-düşünür olarak Tanzimat öncesinin yekpare kâinat telâkkisini anlamada Ülgener'in güçlü projektörleri ile kendisinin sıkıştığı çıkmaz sokaktan sıyrıldığını gördü ve düzlüğe çıkışın yürek ferahlığını yaşadı. Ülgener'e olan samimî itirafını bu minvalde anlamak gerekiyor. Kendisini tashih eden Tanpınar'ın önüne açılan ve Osmanlı-Türk insanının sıkıştığı hudutsuz 'zühd küresi' maziyi anlamada yardımcı olmuştur. Bu bağlamda Hilmi Ziya Ülken'in şu tespiti de önemlidir:

"...Son zamanlarda... edebiyatla fikrin sınırında olanları, meselâ Heine'yi, Rilke'yi okurdu. Bununla da yetinmez, edebiyat tarihine daha yukarıdan bakabilmek için felsefe ve sosyoloji görüşüne merak ederdi.[19]

H.Z. Ülken, Tanpınar'ın bu eseri için ileri sürdüğü "daima neticeler üzerinde ve sebeplere kadar giremiyor" tespitini esaslı bir teşhisle noktalıyor:

"...Sanatçı sezgisi göz kamaştırıcı olsa da doğru değildir. Bunun için Batı cemiyeti ile Doğu cemiyetini karşılaştırmalı idi. Bu onu sosyolojik bir araştırmaya götürecekti."[20]

Demek oluyor ki Tanpınar'ın 1956 sonrasında kaleminden çıkan her şeyde bir Ülgener tesiri aramak, işin özünün gereği, doğrudur. Dolayısıyla Tanpınar'ın *"Huzur"* romanında bilinçli bir Ülgener tesirinden söz edilemez. Zira *"Huzur"*un ilk baskısı 1949 yılında yayınlanmıştır. Ülgener'in *'magnum opus'*u ise 1951'de kitaplaşmıştır. Dolayısıyla Hilmi Yavuz'un ileri sürdüğü şu iddianın tashih edilmesi gerekiyor:

"...Aziz dostum Prof. Dr. Ahmed Güner Sayar'ın, Ülgener'in Tanpınar üzerindeki etkisinden söz ederken...*'Huzur'*u bahis konusu etmemesine ne anlam vereceğimi bilmiyorum. Zira *'Huzur'* neredeyse baştan sona, Ülgener'in *'İktisadî İnhitat Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri'* kitabında dile getirdiği düşünce-

---

18 Ö.F. Akün'ü zikrediyoruz: "1954 ilkbaharında ilk cildin ikinci basımını yapmak üzere edebiyat tarihini tekrar ele aldı. İki sene süren devamlı bir çalışma sonunda 1956 yazında çok daha genişletilmiş ve mükemmelleştirilmiş olarak ortaya çıktı ['Ahmed Hamdi Tanpınar', A. Uçman-H. İnci, op. cit., (2002), sf. 13]. Bu durumda Tanpınar'ın Ülgener'in söz konusu eserini 1956-1958 yazında okuduğuna hükmetmek yanlış olmasa gerektir.

19 H.Z. Ülken, 'Düşünür Bir Şairin Edebiyat Tarihi', A.Uçman-H. İnci, ibid., (2002), sf. 176

20 İbid., sf. 179

lerle yoğrulmuştur. Dahası, ben, daha 1973 yılında yayımlanan 'Ahmed Hamdi Tanpınar ve Marksizm' başlıklı yazımda bu meseleyi ilk defa (evet, ilk defa!) ortaya koymuştum."[21]

A.H. Tanpınar'la S.F. Ülgener'in 1950 öncesinde görüştüklerine dair elimizde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Büyük bir ihtimalle 1958 yılı yaz sonunda Ülgener'in Fenerbahçe'deki evinde gerçekleşen görüşme talebinin Tanpınar'dan geldiği düşünülecek olursa, onun çağdaş Türk iktisat düşüncesinin bu mühim temsilcisinin rehberliğinde zihniyet meselelerinin arka bahçesini dolaşmak istemesini anlayışla karşılamak gerekiyor. Bu sohbette Ülgener'e "neden zihniyet meselesini araştırdığı" sorusu ve buna gelen cevabı Tanpınar, bence, *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"*ne taşımıştır. Tanpınar'ı zikrediyorum:

"...Çocukluğundan beri zihniyet meseleleri ile meşguldü, elbetteki bu devamlı çalışma bir gün meyvelerini verecekti."[22]

Tanpınar'ın dediği gibi oldu. Sabri Ülgener tam kırk yaşında, fakülteden mezuniyeti sonrasında çalışmaya başladığı iktisadî ahlâk [norm] ve iktisadî zihniyet [reel] meselelerini bir kitapla taçlandırdı. Vefatına değin bu meseleden bir an bile kopmadı. Bir kez daha vurgulayalım ki Tanpınar'ın *"Huzur"* romanında bir Ülgener tesirinden söz edilemez. Sadece akledenler için yol birliğinin ikramı olan bazı tespitlerde buluşma, ya da örtüşmeden bahsedilebilir. Hilmi Yavuz ise Ülgener'in Tanpınar'a etkisini dile getirdiği 'Ahmed Hamdi Tanpınar ve Marksizm, 1' başlıklı yazısında şu görüşü ileri sürmüştü:

"...Prof. Sabri Ülgener, Orta Çağ esnaf ahlâkından söz ederken, sanki, Tanpınar'ın düşüncelerini dile getiriyormuş gibidir."[23]

Bu alıntıya göre Ülgener'in "sanki Tanpınar'ın düşüncelerini dile getiriyormuş gibi" olması aslında, Tanpınar'ın Ülgener'e var olan etkisini ihsas ettiriyor. Şu anlatıda ise söz konusu etkileşim aksi yöndedir:

"...Zenaatı bir sanat düzeyine yükselten Orta Çağ ahlâkı karşında Tanpınar'ın tavrını Ülgener'in şu sözleri de kesinler."[24]

Benzer şekilde biz de *"Mahur Beste"*den alıntılar yaparak bunların Ülgener etkisinin Tanpınar'dan yansımaları olduğunu ileri sürmüştük. Hâlbuki yanılmışız. Tanpınar'ın bu romanının 1944'te tefrika edildiğini ve o hâliyle kitaplaştığı gerçeğini göz ardı ettiğimi şimdi görüyorum.[25] *"Mahur Beste"* deki Ülgener tesirini gösterir izler, şaşılacak derecede, bire bir örtüşmeden ibarettir. Aynı durum

---

21 H. Yavuz, op. cit., (3.IV.2002)

22 A.H. Tanpınar, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", (İstanbul, 1961), sf. 272

23 H. Yavuz, "Kültür Üzerine" (İstanbul, 1987), sf. 40. Aynı alıntı için bk. A. Uçman-H. İnci, op. cit., (2002), sf. 218

24 H. Yavuz, ibid., (1987) sf. 42. Aynı alıntı için bk. A. Uçman-H. İnci, ibid., (2002), sf. 219

"Saatleri Ayarlama Enstitüsü" için de geçerli olabilir. 1954'te bir gazetede tefrika edilen bu roman daha sonra Tanpınar'ın üzerinde yaptığı oynamalarla 1961'de kitaplaştırılmıştı. Diyeceğim şu ki, Hilmi Yavuz üstadımın ileri sürdüğü "Ama asıl önemli olan Tanpınar'ın *'Huzur'* ve *'Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*, *'Mahur Beste'* gibi romanlarında kısaca 1960 öncesine ilişkin olarak yazdıklarında görülen Ülgener etkisidir"[26] ifadesinin yanlışlığıdır. Sadece *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"* için böylesi bir etkinin var olduğunu düşünüyorum. Fakat her halükârda Ülgener'in Tanpınar'a olan tesirinin hak ettiği çizgilerine kavuşabilmesi için, edebiyat tarihine gönül vermiş araştırmaların himmetine ihtiyacımız vardır. Tanpınar'ın tefrika edilen romanları ile bunların kitaplaşmasının mukayesesini yapacak çalışmaları beklemek zorundayız.[27]

2- S. F. Ülgener'in, taslağını Weber'den ustalıkla aktardığı, Osmanlı sosyal tarihine kurguladığı zühd küresi-riyazet küresi ayrımının Tanpınar'a olan etkisinin en somutlaşmış çizgileri onun "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar"[28] başlıklı yazısında görülmektedir. Ancak bu yazıda Ülgener'e herhangi bir atıfta bulunulmamıştır.

3- S. F. Ülgener'le A.H. Tanpınar zihniyet meselelerini konuştukları bir sohbet için bir araya geldiler. Onların bu görüşmelerinin bir kıymet-i harbiyesi vardı ve bu görüşme Tanpınar açısından oldukça önemliydi. Sabri Ülgener Hoca "Tanpınar beni ziyarete bizim eve geldi" demiş, fakat bu görüşmenin zemini ve zamanı hakkında bir bilgi vermemişti. Bu onların ilk ve son kez uzun soluklu ru-be-ru görüşmeleriydi. Bilgilerine başvurduğum saygıdeğer Sevim Ülgener ise bu konuya aydınlık getirmiş, Tanpınar'ın Fenerbahçe'deki evlerine yaptığı ziyareti teyit etmişti. Gerçekten de "Sevim Ülgener Tanpınar'ın o günkü ziyare-

---

25 Cf., A.G. Sayar, op. cit, (1998), sf. 122, dn. 1

26 H. Yavuz, op. cit, (3.IV.2002)

27 Tanpınar üzerine yurt dışında bir doktora çalışması yapan S. Oğuzertem'in 1954 yılında tefrika edilen *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"* ile kitabın mukayesesini yaptığı, onun Tanpınar'a ilişkin bir yazısından anlaşılmaktadır. Meselâ, Oğuzertem yazısı için epigrafta kullandığı iki cümleyi 1954'te Yeni İstanbul gazetesinde neşredilen tefrikadan alıyor ancak bunun "romanın yeni basımlarında" çıkarıldığını müşahede ediyor [cf. 'Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım', A. Uçman-H. İnci, op., cit, (2002), sf. 448, dn. 17]. Oğuzertem yazısının bir yerinde Tanpınar'ın bir tarihçe için yaptığı yorumu da şu sözlerle eleştirmişti: "Romanın tefrika tarihine dikkat etmeyip onu 1961'de 'yazılmış gibi ele alması ve toplumsal-sayısal çözümlemesini bu hatalı tarih üstüne kur[muştur]" [ibid., sf. 473, en. 1]. Oğuzertem [sf. 480'de ise] 'tefrika'-'roman' arasındaki farklılığı gösteren bir başka örnek daha vermektedir. Hülâsa yapılacak bir mukayese *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"*'nün roman hâline gelene kadar Tanpınar'ın 1954-1961 arasında neleri değiştirdiğini ortaya koyacaktır.

28 Cumhuriyet, (6.IX.1960), Aynı yazı, A.H. Tanpınar, "Edebiyat Üzerine Makaleler", (İstanbul, 1969), sf. 132-135'de yeniden yayınlanmıştır.

tini hatırlamaktadır"[29] dan öte bir bilgiyi kendisinden almış değilim. Dolayısıyla Hilmi Yavuz üstadımın şu tevcihi de yanlıştır:

"...Prof. Dr. Ahmed Güner Sayar, büyük bir değerbilirlikle yaptığı *'Bir İktisatçının Entelektüel Portresi: Sabri F. Ülgener'*de, Ülgener'le Tanpınar arasında Ülgener'in Fenerbahçe'deki evinde zihniyet meselelerine ilişkin sohbetler yapıldığını, Ülgener Hocanın eşinden nakleder."[30]

4- Ülgener'in Tanpınar'ın eserlerine olan merakı ya da ondan etkilenişi bahsine gelince: Evvelâ şu gerçeğin altını çizelim ki Ülgener çağdaş Türk edebiyatının ürünlerinden hiçbirini okumamıştır. Bir tek Y.K. Karaosmanoğlu'nun *"Yaban"* romanını okuduğunu biliyorum. Onun da neşrinin Cumhuriyetin ilânına denk düştüğünü zannediyorum. Sabri Hocama okuması için Tanpınar'ın romanlarını verdim. Sadece *"Saatleri Ayarlama Enstitüsü"*nde Tanpınar'ın epigraf olarak kullandığı İzzet Molla'nın şu;

'Bihakkı Hazret-i Mecnun izale eyleye Hak,
Serimde derdi hiredden biraz eser kaldı'

beytini severek okudu ve "Ben bu beyti talik yazı ile yazayım" dedi.[31] Hepsi o kadar! Tanpınar'ın Ülgener'e olan etkisine gelince: Bu hususta Ülgener Hocamdan tek bir kelime duymadım. Ancak bu bağlamda benim düşüncelerim de aziz dostum Hilmi Yavuz'un düşünceleriyle aynıdır. S.F. Ülgener'in *"Zihniyet Aydınlar ve İzm'ler"* başlıklı kitabındaki Bağdatlı Ruhi'nin terkib-i bendi ile Ziya Paşa'nın terkib-i bendinin karşılaştırmasını yaptığı o emsalsiz yazı, bence, ilhamını Tanpınar'ın *"19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"*nden almıştır. Bu hususta şunları yazmıştım:

"...Ülgener de A.H. Tanpınar'ın *'19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'*ni gözden geçirmiş, onun üslûp ve teşhisinden etkilenmişti. Ülgener, Ziya Paşa'nın Terkib-i Bend'inin bir devrin zihniyetine kaynaklık ettiği bilincindedir. Fakat Paşa mütenevvindir. Bu ikilik onun hayatı ve eserlerine yansımıştır. Tanpınar'ın bu bağlamda Ziya Paşa'yı değerlendirmesi ise 'gerçekten yerindedir' ve 'haksız değildi' diyerek onun teşhisindeki ustalığını teslim etmektedir."[32]

---

29 A.G. Sayar, op. cit., (1998), sf. 121, dn. 2

30 H. Yavuz, op. cit, (27.III.2002)

31 A.G. Sayar, op. cit., (1998), sf. 122, dn. 1

32 İbid, A.H. Tanpınar, bir başka yerde Ziya Paşa için şunları yazmıştı: "Ruh ilcalarının zaman zaman emrinde görünen Ziya Paşa'da birbirini tutmayan fikirler epeyce çoktur." [op.cit, (1970), sf. 37]

-III-

Bu yazımla aydınlığa çıkmasına gayret sarf ettiğim bu noktalar Hilmi Yavuz üstadımın yazdıklarına damgasını vuran hassasiyetini de kuşatmamıza imkân vereceği inancındayım. Bu hâl, birbirlerini ivazsız-garazsız seven iki dostun daha iyi anlamalarına ve karşılıklı olarak bu vadideki müktesebatlarını gözden geçirmelerine de katkıda bulunacaktır. Şayet Tanpınar'ın "*19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*" üçüncü basımını idrak etseydi Ülgener'in tesirini daha iyi görebilecektik. Tanpınar Ülgener'i hiç zikretmiyor, Ülgener ise atıfta bulunuyor. Ülgener tesirini göstermesi bakımından Tanpınar'ın bir gazete yazısı ile "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*" romanı kalıyor. Şayet 1954'te tefrika edilen ile 1961'de kitaplaşan arasında zikredilen atıflar farklı ise bu durumda Ülgener'in tesirini yansıtması bakımından başka bir şey kalmayacaktır.

Tanpınar muhakkak ki çok değerli bir kalem sahibi düşünürümüzdür. Ancak ecelin aman vermemesi, bu nadide güheri aramızdan pek vakitsiz aldı. Çok şey onunla gitti. Ondan kalanlar bile, bize ait bir hayatın renkli yüz çizgilerini aksettirmede mühim tarihî köprülerin kurulmasında yardımcı oldu.

Cumhuriyetli kuşakların eve dönüşünde Tanpınar'a, Ülgener'e, Ünver'e, Gölpınarlı'ya, Yücel'e, Ülken'e, Fındıkoğlu'na, Gökyay'a ve 1900 kuşağının diğer münevverlerine olan minnet borcu gerçekten dile getirilmeye değer. Hilmi Yavuz üstadım da, yukarıda alıntıladığım şekilde, kendisinden "eve dönmüş bir okuyucu" olarak bahsetmektedir. Onun kültürel bir şizofreniye düşmeden eve dönüşünün meraklı hikâyesini "*Ceviz Sandıktaki Anılar*"ın bundan sonraki ciltlerinde okumak isterim. S.F. Ülgener'in evin içinde çözüme ulaştığı bu zor ve zahmetli bilmecenin çözümünün Tanpınar'ı nasıl cezbettiğini biliyoruz. Yazacaklarının aydınlığında Hilmi Yavuz anılar yumağını çözerken bu zor ve zahmetli yolu "nüfuz-u nazar sahibi bir yol açıcının" rehberliğinde nasıl çözdüğünü de öğrenmiş olacağız. Benim işim ise daha kolay. Üstadımın duası berekâtına Sabri Ülgener çalışmam ikinci baskıyı idrak ederse 'bibliyografya'da Hilav-Yavuz çatışmasının künyeleri yerlerini alacaktır. Fakat herhalde daha da önemlisi, Hilmi Yavuz'un canlı bir alev hâlinde tutmayı başardığı Ülgener-Tanpınar etkileşimine de hak ettiği yer verilecektir.

(*Türk Edebiyatı*, sayı 352, Şubat 2003, s. 60-65)

FERAHFEZÂ MÛCİZESİ: "HUZUR"

Fatma Tüysüzoğlu-Tolga Bektaş

Ferahfezâ duyulur âsmân-ı cân içre
Cihân-ı aşkı terennüm eder cihân içre

Mustafa Tahralı
(63 makamlı *Kâr-ı Nev'edâ*'dan)

Tanpınar'ın en önemli romanlarından birisi olan *Huzur*'un, müzikal bir kompozisyona göre düzenlendiği, ya da Tanpınar'ın bu romanın kompozisyonu için müzikal bir formu göz önünde bulundurduğu, çeşitli yazarlar tarafından önceden belirtilmiştir (Kaplan 1999, Moran 1995, Bayramoğlu 2001, Yavuz 2002 vb.). Kaplan ve Moran, *Huzur*'un kompozisyonu için belirli bir müzikal eser önermemiştir. Öte yandan Bayramoğlu, romanı doğrudan doğruya Beethoven'in bir eseri ile ilişkilendirmiştir. Ancak Tanpınar'ın dünyasında ve çoğu eserinde Türk Mûsikîsi'ne oldukça geniş bir yer verdiği bilinen bir gerçektir. Bu çalışmada, *Huzur*'un kompozisyonu ile, bizzat romanın içinde tahliliyle birlikte geniş ölçüde yer alan *Ferahfezâ Mevlevî Âyini* arasındaki ilişkiler ortaya konulmaya çalışılmıştır. *Huzur* romanının yapısına dair yapılan bu incelemenin, *Huzur* ile ilgili yeni değerlendirmeleri teşvik edebileceği ve bu değerlendirmelere farklı bakış açıları kazandırabileceği kanaatindeyiz.

1. HUZUR-MÜZİK İLİŞKİLERİ: ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR

Tanpınar'ın çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan *Huzur* romanı, Türk Edebiyatının başarılı yapıtlarından biridir. Eser, insanın bilinçaltındaki âlemin estetik bir anlayışla incelenmesi, bu yapılırken millî kültür meselelerinin ele alınışı ve bunların Tanpınar'ın kendine has üslubuyla işlenmesiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Roman boyunca, romanın baş kahramanı olan Mümtaz'ın iç dünyasını bütün zenginlikleri ve çelişkileriyle, âdeta seyrederiz.

Edebî bir eseri bir müzik formuyla ilişkilendirme konusu, daha önce de bazı araştırmacılar tarafından ele alınmıştır. *Huzur* ile doğrudan ilgili olmasa da, bu konuya örnek olarak gösterilebilecek bir çalışma, Necmettin Türinay'ın, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisi üzerine yaptığı incelemedir. Türinay, bu çalışmasında *Hüsn ü Aşk*'ı doğrudan doğruya bir Mevlevî Âyini ile ilişkilendirmiştir (Türinay 1995: 87-122).

Tanpınar, Antalyalı genç kıza yazdığı mektubunda şiir estetiğini "rüya" ve "mûsikî" kelimeleri etrafında topladığını belirterek şöyle der: "Mamafih roman anlayışım da, şiir anlayışımdan fazla ayrılmaz" (Tanpınar 2000: 352). Tanpınar'a göre, asıl olan duygudur ve işte bu noktada işe mûsikî karışmaktadır.

Huzur'un kompozisyonunun müzikal bir çerçevede değerlendirilmesi, yahut romanın bölümleri ile bir müzik formunun bölümleri arasında bağlantı kurma çabaları, birkaç yazar tarafından birbiriyle ilişkili bir şekilde ele alınmıştır. Bu konuya değinen ilk kişilerden birisi olan Mehmet Kaplan'a göre, Tanpınar'ın roman ve hikayelerinde, rüya hâline, murakabeye, mûsikî temine ve mûsikînin uyandırdığı duygu ve hayâllerin tasvîrine sık sık rastlarız (Kaplan 1999: 363). Kaplan, Tanpınar'ın *Huzur*'da ses ve mûsîkiye çok önem verdiğini, romanın kompozisyonunu anlamak için ses ve mûsikî unsurunun bir anahtar vazifesi gördüğünü söyler ve öncesinde de şunu ifade eder (Kaplan 1999: 416): "Kanaatime göre, Tanpınar romanını yazarken, kompozisyon bakımından mûsîkide görülen tem, "variation", ve "contre-point" fikrinden ilham almıştır. Eserinde ses ve mûsikîye büyük ehemmiyet vermesi de bunu gösterir." (Kaplan 1999: 415). Diğer yandan Berna Moran, *Türk Romanı'na Eleştirel Bakış*'ta Tanpınar'ın, *Huzur*'u kuşkusuz "bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış" olduğunu ifade ederek, romanın dört bölümünü bir senfoninin dört bölümüyle eşleştirmiştir. Moran, sözkonusu dört bölümün senfonideki bölümlerin işlevlerini yüklendiğini belirterek, bu bölümleri "Ukalaca bir kesinlik iddiası gütmeden diyebiliriz ki, birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı" şeklinde yorumlamıştır (Moran 1995:207). Zeynep Bayramoğlu, bir adım daha ileri giderek, *Huzur*'u müzikal bir form olarak denemenin ötesinde, doğrudan Beethoven'in Opus 132 La Minör Yaylı Sazlar Kuartet'i ile ilişkilendirmiştir. Kaplan ve Moran'ın tespitlerinin doğrudan Beethoven'in 9. Senfonisi'ni akla getirdiğini ifade eden Bayramoğlu, Tanpınar'ın yapıtında Opus 132 Yaylı Sazlar Kuartet'inden çok fazla bahsettiğini söyleyerek, roman ile bir eser arasında doğrudan bir ilişki kurulacaksa, bunun söz konusu Yaylı Sazlar Kuartet'i olması gerektiğini ifade etmektedir (Yavuz 2002). Ancak Hilmi Yavuz, Bayramoğlu'nun bu değerlendirmesini şu şekilde ifade ediyor[1] (Yavuz 2002):

---

[1] Bayramoğlu'nun çalışması yayınlanmadığından, bu konuda sadece çalışmayı gündeme getiren Hilmi Yavuz'un söylediklerinden hareket edebiliyoruz.

"Bayramoğlu, Opus 132 La Minör Yaylı Çalgılar Kuartet'inin 3. muvmanının (molto adagio), gövdesini oluşturan koral bölümün, Beethoven tarafından 'dinsel bir amaçla' konulduğunu bildirir; -'Huzur'un 3. Bölümünde icrâ edilen Dede'nin Ferahfezâ Ayini de, Bayramoğlu'na göre, 'mistik bir renk' taşır. Dahası, Bayramoğlu, Kuartet'in 2. muvmanının (Allegro ma non tanto), aydınlık ve şen şakrak havasının, 'Huzur'un 2. Bölümü'nde Mümtaz'la Nuran'ın mutluluk imgeleriyle örtüştüğü kanısındadır. Kuartet'in 1. ve 4. muvmanları da, yine Bayramoğlu'na göre elbet, 'Huzur'un 1. ve 4. bölümleriyle birebir bir mütekabiliyet ilişkisi içindedir."

Ancak Yavuz, Bayramoğlu'nun yaptığı değerlendirmenin müzikal olmaktan çok yazınsal olduğunu ifade ederek, bu roman ile bir müzik eseri arasındaki ilişkinin daha çok bir müziksel söylemle kurulmasını önermektedir.

2. HUZUR'UN BİR MÜZİK FORMU OLARAK ANALİZİ

Berna Moran, *Huzur*'da, Tanpınar'ın romanın meselesine en uygun tekniği ve yapıyı aradığını, bu sebeple, eseri doğru değerlendirebilmek için geliştirilen tekniği ve yapıyı araştırmanın da eleştiriciye düşen bir görev olduğunu ifade eder (Moran 1995: 203). Bizim çalışmamız da, böyle bir düşünceden hareketle, *Huzur*'un kendi içinde yer alan ve daha önceden romanla bir ilişki çerçevesinde düşünülmemiş müzikal öğeler ile değerlendirmesi ile ilgilidir. Bu kısımda Hilmi Yavuz'un önerisinden hareketle, *Huzur*'u "müziksel bir söylemle" tahlil etmeye çalışarak, roman ile daha önce ilişkilendirilmemiş bir müzik formu olan Mevlevî Âyini ile birlikte inceleyeceğiz. Daha sonra, *Huzur*'un kompozisyonunun özel olarak hangi eserin, daha doğrusu hangi Mevlevî Âyini'nin izlerini taşıdığını belirtmeye çalışacağız.

2.1. HUZUR'DA TÜRK MÛSİKÎSİ

Bilinen gerçeklerden birisi de Tanpınar'ın Türk Mûsikîsi'ni hemen her eserinde sık sık dile getirmiş olmasıdır. Türk Mûsikîsi, özellikle *Huzur* içinde önemli bir yer tutmaktadır. Aşağıda bazı örnekler verilmiştir:

• Mümtaz'ın hayatının her anında Türk Mûsikîsi vardır. Gece Nuran'la yürürken ayın peşrevini, ayın Ferahfezâ Peşrevi'ni dinlerler. Gittikleri bir kahveye Derûnî-dil, ağaçların sudaki gölgesine Nühüft Beste adını verirler. Boğaz'ın her yanı için ayrı birer isim takarlar. Mümtaz girdiği bir dükkânda Nevâkâr'ı duyar. Mahur Beste ise, onun dünyasında önemli bir yer tutar. Bu besteyi, Nuran'dan sık sık dinler. Bütün bunların hepsi aslında Nuran'la özdeşleşmiştir. Nuran gülümsediğinde, Mümtaz'ın zihninde, Nuran ve mûsikî arasında hemen bir çağrışım teşekkül eder.

"Bundan sonra ister istemez, evindeki plakları, o Ferahfezâları, Acemaşîranları, Nühüftleri, tesadüf ettiği her şeyi yaldıza, bahar kokusuna boğan, onlara kendi uyanışındaki sıcaklığı geçiren bu gülüşün arasından ve onunla dinleyecekti." (Tanpınar 2002: 82)... "Akşam, geniş mûsikî faslına başlamıştı. Aydınlığın bütün sazları güneşin veda şarkısını söylemeğe hazırlanıyordu. Ve her şey aydınlığın sazıydı. Hatta, Nuran'ın yüzü, kahve kaşığı ile oynayan eli bile..." (Tanpınar 2002:125).

- Nuran hep alaturka mûsikî parçaları okur. *Huzur* romanında Türk Mûsikîsinin tartışmasız bir ağırlığı vardır. Nuran ve Mümtaz'ın dünyalarında yer alan her yerde ve her şeyde Türk Mûsikîsi vardır. Seyyid Nuh'un Nühüft Bestesi, Tab'î Mustafa Efendi'nin Bayâtî Aksak Semâîsi "Çıkmaz derûn-i dilden efendim muhabbetin" bunlardan bazılarıdır.

- Tanpınar romanda Mümtaz'ın ağzından, zaman zaman eski mûsikîyle ilgili fikirlerini dile getirir ve millet olarak yaşantımızı etkileme noktasındaki güçlü payından bahseder:

  "Belki de kollektif bir kaderi yaşıyorum. Asıl düşüncemi ister misiniz? Bizim mûsikîmiz kendi içinde değişene kadar, hayat karşısındaki vaziyetimiz değişmez sanıyorum. Çünkü onu unutmamız ihtimali yok. O değişene kadar aşk tek talihimiz olacak!" (Tanpınar 2002: 138).

- Mümtaz bir yerde de şöyle der:

  "Düşün bir kere, Dede gibi bir adamı yetirmişsin, Seyyid Nûh, Ebûbekir Ağa, Hâfız Post gibi adamlar gelmiş, muazzam eserler vermişler. Benliğimizin bir tarafı yapılmış. Sen farkında değilsin; ruh açlığı içindesin..." (Tanpınar 2002: 79).

2.2. BİR FORM OLARAK MEVLEVÎ ÂYİNİ VE HUZUR

Diğer çalışmalardan farklı olarak, *Huzur*'u müzikal olarak tahlil edebilmek ve bir müzik formu ile ilişkilerini araştırmak için, romanın hareketlilik yapısından yola çıkmak daha uygundur. Romanın hareketlilik yapısı ise, romanın her bölümünün verdiği duygular ile belirlenebilir. Hilmi Yavuz'un "müziksel bir söylemle" kurulmasını önerdiği roman-müzik ilişkisini oluşturabilmek için, *Huzur*'un her bölümünü tek bir yönden değil, müzikal bir eserin iki önemli unsuru olan *gider (tempo)* ve *duygu* gibi iki farklı yönden değerlendirmeye çalışacağız. Bu sayede romanı müzikal bir eser ile ilişkilendirebilmek daha kolay ve açık olacaktır. Söz konusu birinci değerlendirme, her bölümün akışına göre yapılacak, böylece romanın her bölümünün ve aynı zamanda bütününün (müzikal) hareketliliği incelenmiş olacaktır. İkinci değerlendirme ise, Moran'ın psikolojik tanımlamalarına daha yakın olup, her bölümün ifade ettiği duyguya göre yapıla-

caktır. Aslında bütün bölümlere Mümtaz'ın psikolojisi hâkimdir, bu sebeple duygusal değerlendirmelerde Mümtaz'ın ruh hali dikkate alınmıştır. Bu değerlendirmeler özetle Tablo 1'de verilmiş, her bölümle ilgili detaylı açıklamalar ise aşağıdaki tabloda yapılmıştır.

Huzur'un birinci bölümünün akışı oldukça ağır bir giderde ilerlemektedir. Kaplan birinci bölüm için,

> "Baştan 14. sahifeye kadar, Mümtaz'ın yapmış olduğu 'hareket', yataktan kalkmak ve sokağa çıkmaktan ibarettir. Daha sonraki kısımlarda da, 'hareket adamı' olan Suat'ın kendisini asması hariç, romanda mühim bir 'hareket'e rastlanılmaz. Her şey gayet yavaş bir tempo içinde gelişir."

tesbitinde bulunmuştur (Kaplan 1999:369). Psikolojik açıdan incelendiğinde ise, Moran'ın tespitine de uygun olarak, birinci bölümün oldukça sıkıntılı olduğunu söyleyebiliriz. İkinci bölümde Nuran ve Mümtaz'ın mutluluk tabloları sergilenmektedir. Gider olarak dingin olan bu bölüm, akışla uyumlu bir biçimde aynı zamanda huzurludur. Moran, bu bölüm için neşeli değerlendirmesini yapmıştır. Ancak Mümtaz'ın psikolojisi düşünüldüğünde, ikinci bölümün kendi seyrinde yavaşça akan ruh halini, huzur kelimesiyle tanımlamak daha uygun olacaktır. Üçüncü bölüm ise, Ferahfezâ Âyin'in icrasının gerçekleştiği bölümdür ve bu icra üçüncü bölümü duygusal açıdan oldukça coşkun bir hale getirmektedir. Bu coşku, aynı zamanda söz konusu bölüme son derece hareketli bir gider kazandırmaktadır. Bu değerlendirmemiz, Kaplan'ın yukarıda alıntıladığımız tespitiyle de uyumludur. Gerçekten de, Mümtaz'ın aşkının mistik duygularla birleşmesi ve Ferahfezâ Âyin'in onu başka âlemlere götürmesi bu bölüme son derece coşkulu bir hava kazandırmaktadır. Bu açıdan Moran'ın üçüncü bölüm için yaptığı 'melankolik' tanımının, bu bölümdeki âyin icrasının neş'esi ve coşkusu ile çok uyumlu olmadığı kanaatindeyiz. Mümtaz'ın coşkusunun kuvvetle hakim olduğu bu bölüm, Mümtaz'ın hiç beklemediği bir biçimde neticelenir. Mümtaz ve Nuran bütün sıkıntıları aşarak evlenmeye karar verirler ve Mümtaz'ın evine gelirler. Fakat karşılaştıkları manzara, hayatlarını değiştirir. Huzurla başlayıp, coşkuyla devam eden bu bölüm böylece beklenmedik, kötü bir olay ile biter. Bu olay neticesinde romanın hareketliliği bir bıçak darbesi gibi ani olarak kesilir. Bu bölümün birden bire sönen hareketliliğinin diğer bir göstergesi, bizzat

TABLO 1. HUZUR'UN DÖRT BÖLÜMÜNÜN DEĞERLENDIRILMESI

	Bölümler			
	I	II	III	IV
Akışa Göre	Ağır	Dingin	Hareketli	(I. bölüm kadar olmamakla birlikte) Ağır
Duyguya Göre	Sıkıntılı	Huzurlu	Coşkun	Tereddütlü

Tanpınar'ın kendi sözlerinde görülmektedir: "Üçüncü selâm Mümtaz'ı büsbütün başka ufuklara taşıdı... Mümtaz silkindi. Dördüncü selâmda idiler." (Tanpınar 2002: 272). Görülüyor ki üçüncü ve dördüncü selâm arasındaki tezat, Mümtaz'ın silkinmesiyle vurgulanmıştır. Aniden sona eren coşkunluk, dördüncü bölümü ağırlaştırır. Mümtaz, bütün bu olanların ardından kendi dünyasında, kendi kendinin çok da farkında olmadığı bir yaşantı sürmeye başlar.

Önceden de değinildiği üzere, Moran, *Huzur*'un dört bölümünü sırasıyla sıkıntılı, neşeli, melankolik ve çok sıkıntılı olarak değerlendirmiştir. Ancak klasik senfoninin müzikal bir form olarak yapısı düşünüldüğünde, birinci bölüm bazen ağır bir girişe yer vermekle birlikte her zaman "parlak ve canlı bir *allegro*" temposunda, ikinci bölüm "ifadeli ve ekseriyetle ağır bir hareket olan andante", üçüncü bölüm "üç zamanlı bir *menuet* ki bunun yerini sonradan *scherzo* almıştır (hızlılıkça *andante*'den canlı, hem de oynaktır)", dördüncü ve son bölüm ise "parlak ve gösterişli bir *finâl*", yapısındadır (Gazimihal 1961: 226). Tablo 1'de verilen *Huzur*'un akış ve duygu yönüyle tahlili göz önünde bulundurulduğunda Moran'ın yaptığı ilişkilendirmenin çok uyumlu olmadığı söylenebilir. Ayrıca Moran'ın her bölüm için yaptığı psikolojik değerlendirmenin *Huzur*'un müzikal (hareketlilik) yapısını açıklamakta çok açıklayıcı olmadığı kanaatindeyiz.

Öte yandan Bayramoğlu'nun *Huzur* ile ilişkilendirdiği Beethoven'in Opus 132 La Minör Yaylı Sazlar Kuartet'inin gerek gider, gerekse duygu olarak roman ile birebir bağlantısı olmadığı düşüncesindeyiz.[2] Görebildiğimiz kadarıyla Bayramoğlu, bu eserin seçiminde "her şeyden önce, Tanpınar, yapıtında Beethoven'in Opus 132'sinden birçok defa söz eder" tespitinden hareket etmektedir. Ancak Moran bu konuya,

> "Çünkü gerçekte Suat'ın intiharı A. Huxley'in Point Counter Point (Ses Sese Karşı) romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme. Spandrel

2 Okuyucuyu bilgilendirmek maksadıyla bahsedilen Kuartet'in bölümleri aşağıda verilmiştir:
1. *Assai sostenuto* (bağlı ve temkinli) - *Allegro* (sevinçli, şen, çabuk)
2. *Allegro ma non tanto* (sevinçli, şen, çabuk ama çok fazla değil)
3. *Molto adagio* (gayet ağır) - Andante (ağırca)
4. *Alla marcia* (yürüyüş ölçüsünde), *assai vivace* (çok canlı, kıvrak) - *Piu allegro* (daha çabuk) - *Presto* (canlı, çevik, *allegro*'dan daha hızlı)
5. *Allegro appassionato* (canlı ve ihtiraslı)

> ölürken plakta Beethoven'in La Mineur Dörtlüsü'nü çalmaktadır; Suat da Beethoven'in keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeyişin bir rastlantı olmadığı besbelli, çünkü Tanpınar Huzur'da Ses Sese Karşı'nın bu son sahnesine değinir ve Huxley'in Mümtaz'ın çok sevdiği bir romancı olduğunu da söyler." (Moran 1995: 214).

şeklinde eğilmektedir. Buradan hareketle, "yazarın romanda daha çok kendi yaşantılarını, kendi aşkını, kendi sorunlarını anlattığını" (Moran 1995: 204) bildiğimiz Tanpınar'ın, bu esere *Huzur* içerisinde Huxley'den dolayı yer verdiği tespitini yapmak mümkündür. Nitekim, roman içerisinde Ferahfezâ Mevlevî Âyini, Kuartet'e oranla, tahlilleriyle birlikte çok daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Bayramoğlu, Beethoven tarafından "dinsel amaçla" konduğunu belirttiği üçüncü muvmanının, romanın Ferahfezâ Âyin icrâsından dolayı "mistik bir renk taşıdığı" üçüncü bölümü ile örtüştüğü kanısındadır. Ancak, aşağıda da ayrıntılı olarak anlatılacağı gibi, üçüncü bölüm *Huzur*'un gerek gider, gerekse duygu bakımından en hareketli bölümüdür (bkz. Tablo 1). Dolayısıyla, bu iki yönden Kuartet ile *Huzur* arasında birebir bir uyum görülmemektedir, zîrâ Kuartet'in üçüncü bölümü gider bakımından oldukça ağırdır. Bayramoğlu'nun diğer bir tespiti ise romanın 1. ve 4. bölümlerinin Kuartet'in ilgili bölümleri ile ilişkili olduğudur. Ancak *Huzur*'un birinci bölümü, gider açısından ağır ve hareketsiz bir bölüm iken, Kuartet'in ilk bölümü -temkinli olmakla beraber- söz konusu giderden daha canlı ve kıvraktır. Romanın son bölümü ise Kuartet'te olduğu gibi canlı ve ihtiraslı bir yapı ile değil, gider olarak daha ağır, duygu olarak ise daha tereddütlü bir şekilde sonlanmaktadır. Bu noktada sadece Bayramoğlu'nun "Mümtaz'la Nuran'ın mutluluk imgeleriyle" dolu olduğunu söylediği (ancak bize göre dingin ve huzurlu olan) ikinci bölüm ile Kuartet'in ikinci bölümünün sevinçli havası arasında kurduğu bağlantıya, bir ölçüde katılmak mümkündür.

Gerek Moran'ın, gerekse Bayramoğlu'nun *Huzur* ile ilişki kurduğu müzikal eserlerin, bu romanın duygu ve hareketlilik yönleri ile çok fazla uyum içinde olmadığı düşüncesinden hareketle, *Huzur*'un kompozisyonu için yeni bir müzikal formun önerilmesi anlam kazanmaktadır. *Huzur*'un yukarıda gösterdiğimiz ve tahlil ettiğimiz hareketlilik yapısı (Tablo 1), bize Tanpınar'ın romanın kompozisyonu için bir senfoni ya da yaylı sazlar dörtlüsü yapılarından değil, bir Mevlevî Âyini'nin yapısından esinlendiğini düşündürmektedir. Önerdiğimiz bu yapıyı incelemeye geçmeden önce, okuyucuya yardımcı olması bakımından, Türk Mûsikîsi'nin en büyük formlu eserlerinden birisi olan Mevlevî Âyinleri'nin müzikal yapıları hakkında kısa bir bilgi verilmesi yerinde olacaktır.

Mevlevî mukâbelesinin önemli bir parçası olan âyinler, başında bir peşrev, sonunda bir son peşrev ve son yürük semâî olan dört selâmdan oluşur. Bu dört selâm, "sûfilerde çok eskiden beri mevcut olan şeriat, tarîkat, hakîkat ve ma'rifet tasnifine uygundur" (Gölpınarlı 1983: 386). Mevlevî Âyinlerinin birinci selâ-

mı, orta giderde ve uzuncadır. Hemen ardından gelen ikinci selâm ise ağır bir giderde icrâ edilir ve birbirine benzeyen melodik motiflerden oluşur. Üçüncü selâm aslî olarak iki alt bölümden oluşur, birinci alt bölüm orta giderde icrâ edilir, ikinci alt bölüm ise bütün âyinin en hareketli, en renkli ve akıcı olan bölümüdür. Bu selâmın karakteristik özelliği, kademeli bir şekilde hızlanarak, sonunda dördüncü selâmın son derece ağır temposuyla tam bir tezat oluşturacak biçimde aniden kesilmesidir. Dördüncü selâm ise çoğu zaman müzikal yapı (melodi ve gider) bakımından ikinci selâmla aynıdır.

Yukarıda anlatılan özellikler göz önünde bulundurularak, Mevlevî Âyinleri ile *Huzur* arasında kurulacak ilişkilerde aşağıdaki tespitleri yapabilmek mümkündür:

• Mevlevî Âyinlerinin birinci selâmları, yukarıda da bahsedildiği üzere, orta giderdedir. Birinci selâm ile *Huzur*'un birinci bölümü arasında, yoğunluk ve gider açısından uyumlu bir ilişki söz konusudur.

• İkinci selâmın dingin yapısı, *Huzur*'un ikinci bölümünde Nuran ve Mümtaz'ın durumlarının anlatıldığı kısımla örtüşür.

• Huzur'da özellikle ilk bölümlerde hareketsizlik hakimdir. Roman, Tablo 1'de de verildiği gibi üçüncü bölümde hareketlenmeye başlar, hatta gerek akış olarak, gerekse psikolojik açıdan en coşkulu ve hareketli durumuna bu bölümde ulaşır. Bu yapı, yukarıda bahsedildiği gibi, âyinlerin üçüncü selâmlarında aynı şekilde görülmektedir. Burada üçüncü selâmın aniden durdurulması ve hızlı temponun ani kesilişi, romanda Suat'ın kendisini asmasıyla ve öncesinde söz konusu olan neşe ve coşkunun sona ermesi ile eşleştirilebilir.

• *Huzur*'un ikinci ve dördüncü bölümlerinde sırasıyla Nuran ve Mümtaz anlatılmaktadır. Nuran ve Mümtaz birbirlerine yönelmeleri, Mevlevî âyinlerinde ikinci ve dördüncü selâmın birbirlerine benzemeleri ile ilişkilendirilebilir.

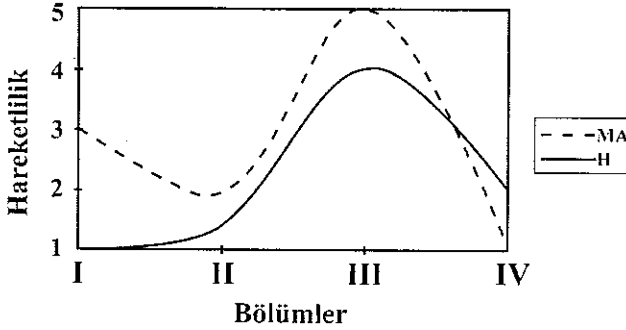
• Romanda, başkahraman olan Mümtaz'ın ilk bölümlerde kendi dünyasında yaşıyor olması ve sadece kendi gerçekleriyle baş başa olmasına karşın, son bölümde ise toplumsal gerçekleri görmüş olması ve bir nevî, hayata dönmüş olması, bir anlamda Mevlevî semâsında dervişlerin kat ettikleri manevî yoldan sonra tekrar hayata dönme durumlarına benzetilebilir.

• *Huzur*'un dördüncü bölümü, birinci bölümün bittiği yerden başlamaktadır. Bir Mevlevî Âyini'nde ikinci selâmın birinci selâmı takip ettiği ve ikinci ile dördüncü selâmların yapı bakımından oldukça benzer, hatta çoğu durumda birbirinin aynısı olduğu göz önüne alınırsa, dördüncü bölümün, birinci bölümün sona erdiği noktadan başlaması açıklanabilir bir durum olmaktadır.

• *Huzur*'da olaylar bir yerden başlayıp herhangi bir yere doğru gitmez. Belli bir yerden başlayıp, yine o belli yere döner. Mümtaz, yaşadıkları sebebiyle sı-

kıntı içindedir. Roman bu ruh hali içinde başlar, sonrasında bu sıkıntının nedenleri anlatılır ve tekrar başlangıç noktasına dönülerek, bu durumun Mümtaz açısından doğurduğu sonuçla esere son verilir. Yani, eser karardan başlayıp tekrar karar noktasına gelir. *Huzur*, bir Mevlevî Âyini'ne, bu bakımdan da benzemektedir. Dahası romanda bir dönüş söz konusudur. Bu da, Mevlevî Âyinleri eşliğinde yapılan 'semâ'yı akla getirmektedir.

Yukarıda verdiğimiz ilişkilerden hareketle *Huzur* ile bir Mevlevî Âyini arasındaki hareketlilik-durağanlık ilişkileri Şekil 1'de verdiğimiz bir şekil yardımıyla gösterilebilir. Bu şekildeki hareketlilik dereceleri olan 1,2,3,4,5, sırasıyla çok ağır, ağır, orta, hareketli ve çok hareketli durumlarını ifâde etmektedir. *MA* ile gösterilen Mevlevî Ayini'nin hareketlilik eğrisi (kesik çizgi), *H* ile gösterilen *Huzur*'un hareketlilik eğrisîdir (kalın çizgi).



ŞEKIL 1. MEVLEVÎ ÂYINI FORMU VE HUZUR'UN HAREKETLILIK EĞRILERI

Şekil 1'de, bir Mevlevî Âyini ile *Huzur*'un hareketlilik durumlarının büyük ölçüde bir benzerlik gösterdiğini görmekteyiz. Her iki eserde de III. bölümde çok belirgin bir hareketlenme, IV. bölümde ise bu hareketlilikte ani bir düşüş gözlenmektedir. I. bölüm Mevlevî Âyini'nde orta giderde iken, *Huzur*'da son derece ağır bir şekilde gerçekleşmektedir. *Huzur*'da ikinci bölümde birinci bölüme göre ufak bir hareketlenme görülürken, Mevlevi Âyini'nde ise harekette bir ağırlaşma gözlenmektedir.

3. FERAHFEZÂ MÛCİZESİ'NİN DOĞUŞU

Huzur'un kompozisyonunu bir Mevlevî Âyini ile ilişkilendirdikten sonra akla gelen diğer soru, bu eserin hangi Mevlevî Âyin'i olabileceği sorusudur. Bu sorunun cevabını, bizzat Tanpınar'ın kendi söylediklerinden bulmaya çalışacağız.

Huzur'un müziksel dokusundaki şüphesiz en belirgin unsur, bize göre roman içinde bahsedilen Ferahfezâ Mevlevî Âyini'dir. Bu eser ve bestekârı olan İsmâil Dede Efendi'nin (1778-1846) Tanpınar'ın kültür evreninde çok önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. O halde *Huzur*'u, çok uzaklara gitmeye gerek kalmadan, bu Mevlevî Âyini ilişkilendirmeye çalışmak anlamlı bir hale gelmektedir. Ancak müzikal bir eserin algılanışı oldukça kişisel bir mesele olduğundan, romanın her bölümünü bu eserle ilişkilendirirken, Tanpınar'ın âyin ile ilgili romandaki tahlillerini esas alacağız.

Tanpınar eserinde kahramanını bir terkîbin ardından koşturmaktadır. Bu durum, bize, terkibin kendisi olarak yorumladığı Ferahfezâ Âyini'ni, romanını kurgularken örnek almış olabileceğini düşündürüyor. Hatta bize göre Tanpınar, eğer bir mûsîki formunu romanını kurgularken örnek almışsa bu bir senfoni değil, Mevlevî Âyinleri ya da daha açık ve güçlü ihtimal olarak Ferahfezâ Mevlevî Âyini'dir. Çünkü romanın amacı ile âyinlerin amacı, ayrıntıları itibariyle örtüşmese de temelde aynıdır. Mümtaz'ın hedefi, daha da geniş düşündüğümüzde romanın hedefi, aşk, tabiat ve mûsikî terkîbini kurmaktır. Çünkü terkîpte, yani birlikte huzur vardır. Bu Doğu'ya ve Doğu'nun sanat anlayışında kendisini ağırlıkla hissettiren bir tutumdur. Çünkü doğu bütün sanat dallarında, böyle bir düşünceden yola çıkar. Bu sebeple yazarın romanını kurgularken uzağa gitmeye ihtiyacı yoktur.

Nitekim romanın kahramanı Mümtaz, Ferahfezâ Âyini'ni dinlerken insanın özü ve mahiyeti konuları üzerinde düşünür. Âyin onu, bu çeşit düşüncelere sevk eder (Tanpınar 2002: 267):

> "Niçin ruhî hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz? Maddenin sükûnunun peşinde miyiz? Yoksa zamanın çocuğu, onun potasında pişmiş bir terkîp ve onun mazlumu olduğumuz için geçen ve kaybolan tarafımıza mı ağlıyoruz? Hakikaten bir kemalin arkasından mı gidiyoruz? Yoksa zalim zaman nizamımdan mı şikayet ediyoruz."

Ahmet Hamdi Tanpınar, romanda Ferahfezâ Âyini ile ilgili uzunca bir tahlil bile yapmıştır (Tanpınar 2002: 264-273). Bu tahlilde dile getirilenler de gösteriyor ki, Ferahfezâ Âyini ve *Huzur* romanının kurgusu arasında tesadüfü aşan bir ilgi vardır. Romandaki tahlilin bazı bölümlerini aşağıya alıntılayarak söz konusu iki eser arasındaki bağlantıları göstermeye çalışacağız.

Ferahfezâ Âyini icrâsı sırasında romanda yer alan ana karakterlerin hepsi bir aradadır. Âyin icrâsına başlanılmadan önce romanda yer alan şahıslardan Emin Dede, ney taksimi yapar ve ardından İsmail Dede'nin Ferahfezâ Peşrevi icrâ edilir. Şahıslar daha bu noktada kendi iç dünyalarına doğru yola çıkmışlardır. Yazarın deyimiyle "herkes ayrı bir yöne dağılmış"tır. Ardından âyinin birin-

ci selâmı okunmaya başlanır. Yine yazarın deyimiyle, "asıl mucize, âyinin kendisiyle başlar." (Tanpınar 2002: 265). Tanpınar'ın Mümtaz'ın dilinden yaptığı bu tahlilde, birinci selâm için şunlar söylenmiştir:

> "... Hak ile Hak olan ruh, kendini ve gayesini geniş zaman ve mekânda arıyor, eşyanın uykusunu sarsıyor, her şeyin özüne eğiliyor, büyük uzletlerde kapanıyor, kehkeşanlar atlıyor, her yerde kendi hasretine benzer hasret, kendi susuzluğuna benzer susuzluklar buluyordu... Bu arayış, bu kaybolma ve kendini idrâk bazen son derece beşeri oluyor, Dede'nin ilhamı, 'Görünmezsen ne çıkar, ben seni kendimde taşıyorum!' diyor, bazen de madde kadar sert bir ümitsizliğe kapanıyordu." (Tanpınar 2002: 266).

Romanda bu sayfalara hasret duygusunun hissettirdikleri hakimdir. Buradaki hasret, "bin ölümün ötesinden, yaşayan her şeye duyulan" (Tanpınar 2002:267) hasrettir. Ayrıca "bu acayip mûsikîde her şey hareketsiz, derinden, adeta gölge halinde bir trajediye değişir." (Tanpınar 2002: 268) Tanpınar Ferahfezâ Âyini'nin birinci selamına dair şunları söyleyerek söze devam eder:

> "Eserin kumaşı dalga dalga açıldıkça Mümtaz bu inkıraz dalgasının ne olduğunu anladı. Ne Abdülkadir-i Merâgî'nin segâhkârında,... bu âyinin içten yakalayan ürpermesi yoktu. Onlar kendi üstlerine toplanmış büyük ruh kudretiyle ve sağlam mimarileri içinde, hiç şaşırmadan Allah'ı veya ideali arayan veya ruh macerasını nakl eden eserlerdi. Âdeta dikine uçuyorlardı. Burada ise ameliye iki türlü idi. Ruh ayrılmağa çabaladığı âlemini bir türlü bırakmıyordu. Bu şüphe değildi, aşkın eksikliği de değildi. Sadece iki ayrı rüzgârda birden çırpınmaktı." (Tanpınar 2002: 269)

Birinci selâma dair hissettikleri ney ve kudümden işittiği seslerin yorumuyla devam eder. Neyin sesi eski veya yeni hiçbir şey tanımaz, o zamansız zamanın, yani cevher halinde insanın ve kaderin peşinden koşar. Kudüm sesinde ise daima kadim dinlerin büyülü daveti vardır (Tanpınar 2002: 269). Ardından birinci selâmın sonuna gelinir ve birinci selâm yazarın ifadesine göre "son bir çırpınışta âdeta sakatlanmış bir kanat gibi muallakta kalan bir nağme ile" sona erer (Tanpınar 2002: 270).

Görüldüğü üzere birinci selâma dair söylenenlere daima kendi içinde bir düşünüş hakimdir. Bunlar daha ziyâde Mümtaz'ın kişisel düşüncelerinden ibarettir. *Huzur* romanının ilk bölümüne de böyle bir hava hakimdir. İkinci selâmın icrâsına başlanmasıyla beraber yazarın ifadelerinde bir ferahlama devresine girildiğini hissederiz. Bu selam için yapılan yorumlardan hareketle, Mümtaz'ın zihnini daha temizlenmiş bir şekilde buluyoruz. Mümtaz, ikinci selâmla ilgili intibalarını birtakım hayaller eşliğinde aktarıyor. Nuran'ın Mümtaz'ı süzmesi gi-

bi Beyhan Sultan'ın da Şeyh Gâlib'i kafes arkasından süzme ihtimalini düşünüyor, III. Selim'i bu âyini diz çökmüş dinlerken hayâl ediyor, II. Mahmud'un hasta haliyle Yenikapı Mevlevîhanesi'ne giderek Ferahfezâ Âyini'nin ilk icrâsını dinlemeye gitmesini hatırlıyor (Tanpınar 2002: 270-271). *Huzur*'un ikinci bölümünde de Mümtaz ve Nuran aşkı anlatılmaktaydı. Hatırlanacağı üzere, yazar burada, ilk bölümdeki sıkıntının ardından bir yıl öncesine, Mümtaz'ın aşkını özgür ve huzur içinde yaşadığı devreye dönmekteydi. Bu anlamda Tanpınar'ın âyinin ikinci selâmını algılayışı ile romanın ikinci bölümü arasında birebir örtüşme olduğunu görüyoruz. Üçüncü selâmın icrâsıyla Mümtaz'ın bambaşka ufuklara taşındığını görüyoruz.

"Burada gittikçe artan bir süratle masivadan sıyrılmak lazımdı. Fakat öyle olmuyordu. ... Mevlevî Âyini vecde yaklaştıkça mahzun ve yüklü aristokrat edasını bırakıyor, bir halk neşesi kazanıyordu. ... Mümtaz nağmenin kıvrak raksında, adeta halkımızın neşesini, Anadolu'ya bu kadar uzun ıstıraplara tahammül kudretini veren o büyük kaynağı buluyordu. Bir taraftan çok ince bir duvar çatladı. Yeşil bir filiz bir sabah müjdesi gibi canlandı. ... niçin bu mûsikî birden bire kıvrak edasıyla çocukluğunun bayramlarını hatırlatmış, onların o gamsız, mesuliyet duygusuz, her zevki bir vicdan azabı ile beraber duymadığımız zamanların neşesiyle coşmuştu? ...Bu neşenin sonunda Allah'a mı varılıyordu." (Tanpınar 2002:271-272)

Oldukça coşkulu hislerle dolu olan Mümtaz, bu selâmın sonuna doğru kendisini o uçuş arzusundan uzakta bulmaya başlar. İçini kâinat kadar geniş hissetmekle beraber kendisini yalnız hisseder. Ancak Mümtaz'ın, üçüncü bölümün sonlarına doğru, Suat'ın kendisini asması ve bunu takip eden olaylar neticesinde Nuran'dan ayrı kalmak zorunda kaldığını ve onunla yaşadığı aşktan kaynaklanan coşkunun yerini, yalnızlıkla gelen ağır sıkıntı hâlinin aldığını hatırlarız. Bu hâl, üçüncü selâmın coşkun halinden dördüncü selâmın ağır yapısına geçişiyle uyumludur.

Dördüncü selam, neyin yapıcı ve yıkıcı sesiyle başlar. Mümtaz, üçüncü bölümün verdiği sarhoşluktan henüz kurtulamamıştır ve şunları düşünmektedir.

> "... Mümtaz'ın elleri erimiş baldan imişler gibi dizinden aşağı akıyordu.... Mümtaz silkindi. Dördüncü selâmda idiler. Şeyh Gâlib şimdi neredeyse abasının göğsüne yakın bir yerini tutarak âyine katılacaktı.... Son çığlıklarda Nuran, Mümtaz'ı omuzlarından yakalayarak "beraber ölelim" diye yalvardı."

Romanda dördüncü bölümde Suat'ın kendini asmasıyla Mümtaz'ın kendine gelmesi, daha doğrusu "silkinmesi" söz konusudur. Yani intiharı tercih etmek yerine "yaşam macerasını, yüklerinin altında ezilmek pahasına da olsa" (Moran 1995: 222) sürdürmeyi tercih etmiştir. Mümtaz'ın bu bilinçlenme durumu ile, ro-

mandaki anlatımla, dördüncü selâmda kendine gelmesi, bu manada örtüşmektedirler.

Tanpınar roman içinde yaptığı tahlille Ferahfezâ Âyini'nin diğer eserlerden neden farklı olduğunu açıklamaktaydı. İsmail Dede'nin onun için bu kadar özel olmasının sebebini de, klasik özellikler yanı sıra, Dede'nin bu eserinde Rumeli türkülerinin, serhat havalarının izlerini taşıyan motiflere yer vermesi ve garp tesiri altında kalması ile açıklıyor. Mûsikîmizin en imkansız denilebilecek eseri olan Ferahfezâ Âyini'nde az çok bu hususiyetlerin olduğunu da ekliyor. (Tanpınar 2000:369)

Huzur'un kurgusuna dair yaptığımız bu tespit, Tanpınar'ın Ferahfezâ Mevlevî Âyini hakkındaki görüşleri ile de uyumludur:

> "Filhakika Ferahfezâ Âyini sade İsmail Dede'nin eseri değil, bütün mûsikîmizin bir ucu imkansızda kıvranan yıldız topluluğudur... Daha Devr-i Kebîr peşrevinin ilk cümlesinden itibaren bir medeniyetin, bir zevkin bütün muhassılası ve ideası olan Ferahfezâ bütünü karşımıza çıkar. ... Dede'nin bütün eserleri içinde, aramızda yaşasaydı, bugün dahi 'benimdir' diyeceğine emin olduklarımızın hepsini izah eder. Fakat öbür eserlerin hiçbiriyle Ferahfezâ'yı izah edemeyiz. ... İşte Ferahfezâ makamı bu ikizliğin en burkucu şekilde duyulduğu eserleri verir. Bütün Dede bu makamdadır. Acemaşirân Yürük Semâî'nin imkansız peşindeki çırpınışı, Mâhûr'un arayışları, Sultâniyegâh'ın asîl içlenişleri hep burada toplanır. Tıpkı Neva, Sabâ, Sabâ-Bûselik, Bestenigâr ve Hüzzâm âyinlerinin büyük iştiyaklarının toplandığı gibi. Ferahfezâ Peşrevi'ni ve Âyini'ni dinledikten sonra hepsi belli başına bizim için bir zevk, bir duyuş ve kendimizi idrak merhalesi olan bu eserlerin ona birer hazırlık olduğunu kabul ederiz." (Tanpınar 2000:372-373)

Tanpınar'ın, mûsikî alanındaki eserleri kastederek ifade etmiş olabileceği "bütün eserlerin Ferahfezâ'nın mucizesine bir kapı" gibi olması fikrinden hareketle şu soruyu soruyoruz: Acaba *Huzur* da Ferahfezâ'nın bir mucizesi midir?

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, Tanpınar'ın en önemli romanlarından birisi olan *Huzur*'un kompozisyonunun müzikal bir eser ile ilişkisi konusu üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın ana dayanaklarından birisi Kaplan'ın *Huzur* ve müzik arasında kurduğu ilişkiler, diğeri ise Moran'ın *Huzur* için doğrudan bir *senfoni* modelini önermesidir. Bunlara ek olarak Bayramoğlu, romanın kurgusunu bir senfoni ile değil, Beethoven'in Yaylı Sazlar Kuartet'i ile açıklamıştır. Bu çalışmada, Tanpınar'ın romanını kurgularken bir Mevlevî Âyini'nden esinlenmiş olabileceği dü-

şüncesi savunulmuştur. Bu yeni değerlendirme, romanın gerek hareketlilik, gerekse duygusal yönleri ile Tanpınar'ın özellikle Ferahfezâ Mevlevî Âyini ile ilgili görüşleri de dikkate alınarak yapılmış, her iki eser arasındaki ilişkilerin oldukça uyumlu olduğu görülmüştür. Bu çalışmanın, önerdiğimiz müzikal modelin de göz önünde bulundurulmasıyla, *Huzur* üzerinde daha sonradan yapılacak yeni değerlendirmelere ışık tutmasını ümit ediyoruz.

KAYNAKLAR

ABACI, Tahir (2000) *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

BAYRAMOĞLU, Zeynep (2001), "Doğu-Batı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle 'Huzur' Romanında Türkiye'nin Belirsizlikleri" (Orient-Occident: Les Ambiguités de la Turquie Vues par Ahmet Hamdi Tanpınar dans son Roman La Sérénité), Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü (INALCO: Institut National des Langues et Civilisations Orientales), Paris.

GAZİMİHAL, Mahmut R. (1961) *Musıki Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

GÖLPINARLI, Abdülbâkî (1963) *Mevlevî Âdâb ve Erkânı*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.

GÖLPINARLI, Abdülbâkî (1983) *Mevlânâdan Sonra Mevlevîlîk*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.

KAPLAN, Mehmet (1999) *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

MORAN, Berna (1995) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış / I*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1997) *19. yy Türk Edebiyatı*, İstanbul: Çağlayan Yayınevi.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2000) *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2002) *Huzur*, İstanbul: YKY.

TÜRİNAY, Necmettin (1995) "Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Galib Kitabı* içinde, Beşir Ayvazoğlu (ed.), İstanbul: İst. Büyükşehir Bld. Kültür İşleri Bşk. Yay., s. 87-122.

YAVUZ, Hilmi (2002) " 'Huzur', bir 'Müzikal Roman' mı?", Zaman Gazetesi, 31 Temmuz 2002.

(*Kitap-lık*, sayı 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111).

BİR ENTELEKTÜEL OLARAK TANPINAR

Berkiz Berksoy

Bu yazı, dünyaya yakından bakan, konuşan ve yazan Tanpınar'ı inceliyor. Bir entelektüel olarak onun tutum ve davranışlarını sorguluyor. Bunların hangi olgular karşısında nasıl belirdiğini gözlemliyor. Aynı zamanda, küresel yıkıma uğramış entelektüel kavramını dünden bugüne, bir Türk aydını ve yazarı çevresinde yerine koymayı deniyor. Çünkü entelektüel sözcüğü, artık beş-on yıl öncesinin etkisini bile uyandırmıyor.

Her şeyden önce, Tanpınar'ın şahsiyetinde ayırıcı bir özelliğe dikkat çekmek gerek: Bu zihin adamının edebî metinleriyle *Günlük*'ünde çizdiği otoportre-özbetimleme arasında belirgin bir ilkeler ve değerler bağı var. İster edebî metinlerinde ister itiraflarında; düşünce ve edebiyat alanında kırk yıl boyunca yapıtlar üreten Tanpınar, okurun karşısına temel özellikleriyle çıkar: Doğru gözlemler yapmak; güçlü ve zayıf yanlarıyla kendini ve karşısındakileri bilmek; sürekli çalışmak ve öğrenmek; sorumluluklar almak ve taşımak; açık konuşmak; irade ve öngörü sahibi olmak. Ölümünden yaklaşık on gün önce, 11 Ocak 1962'de, *Günlük*'üne şunları not etmiş: "Bu defteri seviyorum. Benden sonra okunacağını düşünüyorum. Hoşuma gidiyor. Geçen zamanım görülecek sanıyorum."[1] Üzerinde giderek daha çok durulan, tartışılan düşünür, şair ve romancı, otoportresinde, doğallığı ve açıklığıyla etkileyici: "Solcu muyum sağcı mıyım? Yeni sene başlayalı on bir gün oluyor. Dün paltosuz çıkmanın verdiği bir rahatsızlık, bununla beraber fena ders vermedim. Fakat talebe alâkasız (...) Tam dahili bir harbin içindeyiz (...) Ben sadece hakem vaziyetindeyim. Ben sadece eserimi, şahsen yapabileceğim şeyi yapmak istiyorum. Ben maruz ve müşahidim (...) Kolaylıkla tesir altında kalan adamlardan olmadığımı biliyorum (...) Zaten şahsi temas bende az tesir bırakır, fikirler karşımdakinin bütün hüviyeti arasından bana gelir ve ben

---

[1] Enis Batur, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Seçmeler*, (İstanbul: YKY, 1992): 307.

çoğu defa insanları sevmem (...) Fakat psikolojik zaman, o müphem istikbal fikrini kaybettim. Bununla beraber çalışıyorum ve çalışmak azmindeyim. İradesizliğe çok benzer bir iradem, tembelliğe çok benzeyen bir çalışkanlığım, cehaletin ta kendisi olan bir kültürüm var. Belki en büyük kuvvetim boşluklarımı, zaaflarımı bilmekliğim. Bir de, hakikaten kültüre inanmam, üniversite hocası sıfatıyla değil, şair ve romancı sıfatıyla (...) Mühim olan 1923'teki seviyeden bugünkü sanat ve dünya görüşüne gelmemdir."

Peki, söylediği her sözde yaşayan; tutarlı ve sağlam bir kimliği, büyük bir sanatçıyı gösteren Tanpınar hangi anlamda entelektüel? Öğretiye saplanmamış, kamplaşmamış, siyasi konumlanmaya uzak durmuş insancı zihninde düşünme noktaları neler? Metinlerine bakarak zihninin nasıl işlediği anlaşılabilir mi? Onu entelektüel yapan ne? Bu sorulara, daha sonraki paragraflarda, bir entelektüel olarak onu ayıran özellikleri üzerinde durarak yanıt verilmeye çalışılacak. Ancak önce entelektüel deyince Tanpınar'ı en çok hangi portrenin cezbettiğine bakmalı. Onun metinlerinde değişik entelektüel portreleri gösterilebilir. Ne var ki Tanpınar'ın zihninde entelektüelin tek bir biçimi vardır: Aydınlanma döneminin ideal insan olarak meşrulaştırdığı; 20. yüzyılın, devrimci niteliklerle yapısını donattığı aydın. Kurgusal olsun olmasın, yazılarında çizdiği entelektüel; işlediği olgu, yalnız kendi yaşadığı ülkenin toplumsal, kültürel, iktisadî ve siyasî yapılarının değil dünya realitelerinin de ışığında görünür. Metinlerin kendi içinde kurulan gerçeklik, onların oluşumunu belirleyen durumlarla iç içedir. Dolayısıyla, entelektüelin geçirdiği evrim metinlerde izlenebilir. Örneğin bir *Namık Kemal Antolojisi*'nde zihinsel etkinliğe yönelen; bilgili, değerlendirme ve eleştiri gücü yüksek; topluma öncülük etme misyonu yüklenen bir Rönesans aydını vardır: İçinden çıkılması zor konuları ortaya koymak; kanıtlarıyla sunmak; oradan buradan gelen karşı görüşlere güçlü yanıtlar vermek, bu aydının yetkinliğindedir. *Bir Atatürk'ten Alınacak Büyük Ders*'te, gerçekçi ve matematiksel algılamayla hareket eden; uluslararası planda millî çıkarları gözeterek tarihin akışını değiştiren; bağımsız, saygın ve üstün insan modeli yer alır: "Bir vaziyeti olduğu gibi görmek, bütün ihtimallerini tartmak, sıralamak, en lüzumluyu, acele cevap verilmesi gerekeni ayırmak, can alacak kilit noktayı bulmak ve oraya bütün kuvvetleriyle yüklenmek...İşte büyük mânâsında hareket adamının belli başlı vasfı. (...) O'nun zekâsı daima hareket halindedir. Sanki daima matematik terkipler içinde, onları tanzim ederek ve cevaplandırarak yaşadı (*Ulus*, 21 Kasım 1960)."[2] *Aydaki Kadın*'daysa Tanpınar, tümüyle anlamından boşalmış/erozyona uğramış entelektüel kavramını işler. Yazar için insansever ve dürüst entelektüel batmıştır. Ülkenin yapıları içinde çözülemeyen bir olguyla karşı karşıyadır. 1950'lerdeki bu

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Atatürk'ten Alınacak Büyük Ders", *Yaşadığım Gibi*, haz. Birol Emil, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000): 107-113.

zihinsel çıkmazını koyar romana. Türkiye'yi düze çıkaracak entelektüellerin bulunmayışı; yazarın kendi deyişiyle zihniyet iflâsı ana motif olur. Daha da önemlisi 1940'lı 50'li yıllardaki küresel entelektüel olgunun bir sonucudur yazılan.

Yukarıdaki örneklerle ilgili ayrıntılara geçmeden önce kavramın tarihteki yerine kısaca değinmek gerekiyor. Tanpınar, hayatın içindeki devinimi ve çelişkilerinin yarattığı dinamiği kavramayı bilmiş; bu bilinci kendiliğinden edinmiş bir yazar. Bundan başka, kavram koyan; etkilerini inceleyen ve Huxley, Valéry gibi sayılı entelektüelleri buluşturan bir ortak düşünme yöntemi/sanatı içinde ortaya çıkan bir entelektüel. Bir başka deyişle Tanpınar metinlerinde, bu entelektüelliği taşıyan ve poetikası olan bir söylem var. Yazar, yaşamdan verileri kişisel öğelerle birlikte biçimlendiriyor. Başka başka öğeler; özleri birbiri üzerinde doğrudan etki yapmadan, en uygun oranda bir araya gelerek, eşsiz biçimde bir uyum, bir bütün oluşturuyor.[3] Kurulan metin öyle bir bütünlük oluyor ki, öğelerin her birinden çıkan ses, bütünlükten çıkan sesin etkisini yapıyor. "Armoni"[4] terimiyle karşılanabilir bu yapı, Tanpınar'a özgü bir çok seslilik/ çok renkliliktir. Ondan da öte; değişik, eşzamanlı öğeler ilişkisinden oluşan metin birimlerin art arda gelmesiyle oluşan bir boyutluluktur. Metni yaratırken veya düzenlerken, sanatçının dil yetisi aracılığıyla gerçekleştirdiği sözcük oyunları; imgeler arası bir araya gelişin bir ilkesi olduğu gibi metinde üretimi de sağlayan özellik olur. Tanpınar, yoğun ve zengin metinlerinde, bütünlüğün devingenliğini ve tutarlılığını en küçük birime dek sağlayan bu poetikayı izler. Böylece eserleriyle *Günlük*'ünü temsil eden ve kavuşturan bağın kurulmasına yol açar. Özbetimlemesi aralarında olmak üzere, metinlerinde entelektüel olguyu gösteren de bu ışıktır. Bugün, Ece Ayhan, Behçet Necatigil, Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Halikarnas Balıkçısı, Sait Faik gibi önemli sanatçılar[5] sanatlarının ayırıcı özellikleri bağlamında Gorki veya Hemingway gibi dünya edebiyatının büyük isimleriyle karşılaştırılmaktadır. Ne var ki Tanpınar'ın adı; tüm birikimlerin ve donanımların ortaya döküldüğü günümüz incelemelerinde bu amaçla henüz zikredilmemektedir.[6]

---

[3] Evelyne Hurard-Anne Souriau, "Harmonie", *Vocabulaire d'Esthétique*, (Paris : PUF, 2004): 816-818.

[4] Tanpınar'da eleştirinin poetikasını bu terimle açıkladığım yazı için bkz. *Hürriyet Gösteri*, s. 271 (2005): 32.

[5] Nedim Gürsel, "Sanatın Ayırıcı Özelliği", *Çağdaş Yazın ve Kültür*, (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1978): 27-40.

[6] Tanpınar'ı, T. S. Eliot, Joseph Conrad vb. isimlerle karşılaştırarak inceleyen ve değerlendiren çalışma bu gözlemin dışındadır. Bkz. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu, *Ahmet Hamdi Tanpınar. Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

TANPINAR VE GELENEKSEL ENTELEKTÜEL

Fransa'da, entelektüel sözcüğü günümüzdeki anlamına yakın olarak 1886'da Leon Bloy tarafından kullanılır. O dönemde, bu sözcüğe hayat verecek bir olay ve bir seferberlik söz konusu değildir. Sözcük, dikkatleri üstüne çekmez. Ta ki 1898'de Fransız tarihini doğrudan ilgilendiren bir konu olarak Dreyfus olayı patlak verene kadar. Aydın zümrenin Dreyfus yandaşları/Dreyfus karşıtları biçiminde ikiye bölündüğü bu dönemde, Maurice Barrès; karşıt grubu haydutlardan ve yabancılardan oluşan çoğunluk olarak nitelerken, entelektüel sözcüğünü kullanır. Böylelikle ona küçümseyici bir yan anlam atfeder. Sözcük, bundan böyle bir bayrak gibi direğe çekilecektir. Ve entelektüel; statüsüyle veya işiyle, daha doğrusu ne olduğuyla değil; ne yaptığıyla, siyasi alana nasıl el artığıyla tanımlanmaya başlar. Barrès, Zola, Anatole France veya Paul Bourget gibi şahsiyetler, davranışlarının gücünü garantilemek üzere yazarlık prestijlerine sarılırlar. Bir yükümlülüğün kabulünün; bir ortak aidiyetin resmini veren bir grup oluşmuştur. Entelektüel zümreye bağlılık zorunlu koşul olmasa da, artık yazar, sorumluluk alan kişidir. Hangi siyasi cephede olursa olsun, devrimci görüşleriyle büyüklük ve kahramanlık sözleri verecektir.[7] Bu entelektüel, bizde, 20. yüzyılın başlarında vardır. Onun öncesinde, toplumumuzda, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan aydın tipi; Tanpınar'ın son eseri *Aydaki Kadın*'a[8] gelmeden zihin iflâsına uğrayan Batılı geleneksel aydındır. Avrupa'da Rönesans'la doğup 19. yüzyıla kadar gelen; yüksek kültür ürünlerini ve değerlerini yaratmayı ilke edinmiş bu entelektüeller, toplum içinde önemli ve saygın konumlar edinmişler; geleneğe bağlı toplumlara yeni fikirler, yeni bilgiler getirmeye çalışmışlardır. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra, demokrasi ve kitle kültürünün yükselişi ve bürokratizasyon süreci sonrasında popülarite kaybına uğramış; yönetim kurumlarının maaşlı dünyasına girmek zorunda kalmışlardır.

Geleneksel entelektüeli, Tanpınar'ın 1942'de basılan *Namık Kemal Antolojisi* adlı eserinde[9] buluyoruz. Onun gözünde Namık Kemal (1840-1888), insana ve toplum birliğine yaşamını adamış entelektüeldir. Şinasi'nin 1864'te Avrupa'ya giderken gazetesini bıraktığı Namık Kemal, münevver/aydın grubun tanıdığı şahsiyet olur. Amacına ulaşana kadar değişmeyen, ödün vermediği kesin düşünceleri ve ülküsü vardır; bunları paylaştığı kişilerle bir aradadır. Her şeyden önce cemiyetin/toplumun içindedir ve onun için uğraşır; savaşır. Bir hareketi canlandırır ve istikamet verir. Devrinin yolsuzluklarından hiçbirini affetmez; fi-

---

7 Daniel Couty, sous la direction de, "XXe.Siècle, Cadre İntellectuel", *Histoire de la Littérature française*, (Paris: Larousse-Bordas, 2000): 611-621.

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Haz. Güler Güven (İstanbul: Adam Yayınları, 1987).

9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Namık Kemal Antolojisi*, (İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitapevi, 1942): 5-30.

kirleri aydınlatmak ve uyandırmak görevini sürdürür. İdare ve hukuk alanlarında, ülke içinde yapılması gerekli değişiklikleri anlatmak onun işidir. Siyasî akidelerinin teşekkülünde vatan endişesi ilk âmildir. Meseleyi çarçabuk devlet ve idare plânından cemiyet plânına geçirir ve yaşadığı devrin hadiselerini hakikî aydınlığında görmeye muvaffak olur. Hayranlık duyulacak bir müşahede kudreti ve dikkati vardır. İktisadî hayatın hemen her safhası onu ayrıntılarıyla ilgilendirir; düşündürür. Vatandaşlık kavramı ve bu kavramın bireye yüklediği görevlere ısrarla dikkat çeker. Toplumu etkileyen, onda iz bırakan kişidir. Bir hükümeti kendisi için tedbirler almaya mecbur edecek kadar hâdiseleri ve vicdanları zorlamaya muvaffak olmuştur.

Tanpınar'ın gözünde geleneksel entelektüeli belirleyen yukarıdaki özellikler, 1943'te yayımladığı *Hayat Karşısında Münevver* adlı makalede, bu kez Namık Kemal'in yanı sıra Şinasi (1826-1871) için de dile getirilir: "Bu iki muharrir devirlerini alt üst etmiş, zihniyetleri değiştirmiş, hayata yeni ufuklar açmış ve birlikte giriştikleri birkaç yıllık mücadelenin sonunda cemiyetin manzarası ve insan ruhu ister istemez eskiden başka bir şey olmuştur (...) onları cemiyet içinde yapıcı bir ruh haline getiren şey (...) cemiyet meseleleri üzerinde durmayı bilmelerinden (...) onları benimsemiş olmalarından ileri gelir (...) cemiyet hayatının her meselesinde bu iki arkadaş sırası gelince rakamla sağlamlaştırmasını bildikleri bir görüş ve bilgi sahibidirler. Hayatın karşısında münevvere düşen vazife duygusuyla hareket ederler. Hayat, şüphesiz, bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir."[10]

Unutmamalı ki, her şey gibi entelektüel kavramı da gelişim sürecinden geçer. 1930'a gelindiğinde öyle güçlü bir kavram olur ki, dış dünyayla uzlaşmayı kendisine ne olursa olsun yasaklamış öznelci Gerçeküstücü Devrim *(Révolution surréaliste)* bile kendi ilkesine ters düşerek, dış dünya üzerinde etki yapmak isteğiyle yön değiştirir. Öyle ki, Aragon, Eluard gibi gerçeküstücüler komünizme kayarlar. Aralarından Breton, devrimci iradeyi sürdürmekle birlikte, 1934'te bunu estetik bağlamda kuramsallaştırmaktan yana tavır alır. Bu tarihten sonra entelektüelin konumu artık ona rahat vermez. Angaje-güdümlü yazar olmamakla suçlanan A. Gide, 1948'de bir açıklama yapmak zorunda kalır. Kendisini Valéry, Proust, Claudel ve Suarès gibi yazarlarla aynı noktada gören Gide, şöyle der: "Birbirimizden bu denli ayrı kişiler olsak da, yaşlarımız bir yana, aktüaliteyi önemsememiş, saymamış olmakla aynı gruptanız diyebilirim. Güdümlü yazar olmamakla suçlanmayı son derece saçma buluyorum. Yapmış olduğumuzu da o denli geçerli sayıyorum". Aydınlanma döneminde yaratılan ideal insan imgesinin-geleneksel entelektüelin yitmesiyle krize giren Batı zihniyeti, bu kez bir ikilikle karşı karşıya kalır. Unanumo'nun 'hayatın trajik duygusu' *(le sentiment tra-*

---

10 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 44-47.

gique de la vie) dediği şey oturur gündemine. Temel ilgi alanında hâlâ insan vardır ancak bu insan gerçekle yüzleşen, bölünmüş bir savaşçıdır. Çünkü zekânın bir düzenleyici olduğunu savunan üç asırlık geleneksel kartezyen düşünceyi tahtından indiren bilinçdışı kavramı, insanın her hareketini yönlendiren, içine girilmez bir realite olarak ortaya atılmıştır. 1920'li yılların, Tanpınar'ın da iyi bildiği romantik kökenli Barrès tezleri, Wagner estetiğiyle biçimlenmiş düşünce akımının temsilidir. Bu düşünceler Gobineau'nun ırkçılığından, Nietzsche'nin dionizyak düşüncesinden geçmiştir. Ancak Bergson'un felsefesinin; Freud'un psikanalizinin derinliklerine tam dalmamıştır.

Tanpınar'ın Türk edebiyat dünyasına bir makaleyle 1930'da tanıttığı ve 1933'te *Yeni Türk* dergisinde eserinin çevirisine başladığı (bitirmemiştir) Fransız edebiyat adamlarından Paul Valéry de I. Dünya Savaşı'nın krize soktuğu Avrupacı geleneksel entelektüellerden biridir. Zihni, sembolizm ve dekadans kavramlarıyla beslenmiş olan Paul Valéry; 19. yüzyılın meşrulaştırdığı mirası ve bunun rolünü, 1896'da yarattığı, düşünen kişilik Monsieur Teste'le sorgulamaya; bu mirası zihninden çıkarıp atmaya çalışmıştır.[11] Valéry'nin aynı yıl yayımlanan *La soirée avec Monsieur Teste* (Mösyö Teste ile Akşam) adlı yazısında göstermek istediği ve ben değilim dediği sembolik kahraman; yazarın deyimiyle, bir tür zihinsel hayvan; kendinin bilincindeki zeki canavarlardan biridir. Bu canavar, Paul Valéry'nin on beş dakikalık bir zaman dilimi içinde kesitini sunduğu ideal ya da evrensel zihindir.[12] Yazarın sorgulama sürecindeki bilinci olarak Teste, bir cebirsel yaratık olarak tanımlanmaktadır. Olanaklarını bütünüyle tüketmiş zekânın yansımasıdır. Nitekim Tanpınar da 1950'lerde kaleme alacağı *Aydaki Kadın*'da, devrimci nitelikleri de olan Rönesans aydınının unutulmasından dolayı uğradığı büyük yanılsamayı; bu entelektüel iflâsı ana motif yapacak; metninde, egemenliği karşı durulmaz biçimde genişleyen liberal entelektüeli; dolayısıyla bir küresel olguyu anlatacaktır.

Valéry'nin I. Dünya Savaşı'nın ertesinde İngilizce'ye çevrilmek üzere yazdığı *La crise de l'esprit* (Tinsel Kriz[13]) adlı ünlü iki mektubu, bu bağlamda önem taşır. Mektupların birincisine Avrupa'nın hiçbir zaman unutmadığı şu saptamayla başlar: "Birer medeniyet olarak bizler, bugün artık ölümlü olduğumuzu biliyo-

---

11 Jacques Julliard, Michel Winock, *Dictionnaire des intellectuels français*, (Paris: Editions du Seuil, 1996): 1142-1144.

12 André Lagarde, Laurent Michard, "Paul Valéry", *XXe. Siècle*, (Paris: Editions Bordas, 1968): 299-340.

13 Paul Valéry, *Tinsel Kriz*, çev. Beril Beken, (İstanbul: Afa Yayınları, 1996). Bu kitap, Paul Valéry'nin iki mektubunu içerir. Çevirmen, hazırladığı önsöz için E. Le La Rochefoucauld'nun *Paul Valéry* (Paris: Editions Universitaires, 1957) adlı eserinden yararlandığını belirtiyor.

ruz."[14] İlerleyen satırlarda en az bu denli etkileyici bir hüküm vardır. Daha çok bir öngörüdür: "Edebiyat, felsefe, estetik alanında yarın kimin ölüp kimin kalacağını kimse söyleyemez. Hiç kimse hangi düşüncelerin, hangi anlatım biçimlerinin kayıplar listesine yazılacağını, hangi yeniliklerin kamuya açıklanacağını da bilemez." Nitekim 20. yüzyılın ikinci yarısında yapısalcılık ve yapıbozumculuk olarak ortaya atılan düşüncelerle, geleneksel aydın kurtarılamayacak bir yara alacaktır. Bu kendi kendini belirleyen; seçimleriyle toplum üzerinde veya tarihin akışında ciddi değişim veya farklılıklar yaratan; özerk insan varlığı konsepsiyonuyla belirlenmiş hümanizm içinde doğmuş olan entelektüel bundan böyle yitecektir. Çünkü yeni düşünce akımları; toplumsal, ekonomik ve psikolojik yapıların etkileri üzerinde duracak ve bu etkilerin, bireylerin eylemlerini nasıl etkileyip belirlediklerini göstereceklerdir. Savundukları artık bir başka realitedir: Bilinç, nedensel veya yapısal olarak belirlenir; bireyin kendi kendisini belirlemesi yanılsamadan başka bir şey değildir. 1970'lerden sonra Lévi-Strauss, Althusser ve Foucault gibi düşünürlerin insanın anlamı fikrini yapıbozuma uğratan bu görüşleri *antihümanizm* olarak sınıflanmaktadır.

TANPINAR VE KÜRESELLEŞEN ENTELEKTÜEL

Geçirdiği evrime bağlı olarak entelektüel sözcüğünün 21. yüzyıldaki anlamı çok daha başka olur. Bugün entelektüel deyince ne anlaşılması gerektiği, iktisatçı Friedrich A. von Hayek'in (1899-1992) "Entelektüeller ve Sosyalizm"[15] başlıklı yazısında açıktır. İlerleyen paragraflarda bu yazı ve *Aydaki Kadın* arasında bağlantı kurulacağından hakkında kısaca bilgi vermek yararlı olacak. Tanpınar'ın romanında çizilen entelektüeli -dün veya bugün, sosyalist veya liberal, halktan ayrı duran entelektüeli- bir camın ardındaki kadar berrak gösteren bir metin çünkü.

Avusturya asıllı, İngiliz vatandaşı Friedrich A. von Hayek, 1974'te Nobel ödülünü almış bir iktisatçı. Hayek, iktisatın toplumsallaştırılması ve devletin piyasaya müdahale etmesi, bireysel özgürlüklerin ortadan kalkmasına neden olduğu tezini savunmaktadır. Bu da enflasyon, işsizlik ve depresyon üretir. En iyi çözüm, tek başına mükemmel işleyen iktisatı, doğal eğilimine bırakmak; demokrasiyi de araç olarak kullanmaktır. Hayek, bu temel görüşle Sosyalizme ve Devletçiliğe karşı Kapitalizm propagandası yürütmüş. 1940'larda Avrupa'yı ka-

---

14 Paul Valéry, "La crise de l'esprit", *Variété I et II*, (Paris: Collection Folio/Essais, 1998): 13-51. Yazarın, Londra'da bir konferansta sunmak üzere hazırladığı iki mektup, ilk kez Nisan ve Mayıs 1919'da *Athenaeum*'da; daha sonra *La Nouvelle Revue Française*'de yayımlanır.

15 Friedrich A. Hayek, "Entelektüeller ve Sosyalizm", çev. H. Emre Bağçe, *Doğu Batı*, s. 30 (2004/05): 243-259.

sıp kavuran Totalitarizm'i irdelediği *Tutsaklık Yolu (La Route de la Servitude)* adlı çok okunan bir kitap yazmış. 1947'de Liberal İktisatçılar Birliği'ni kuran Hayek, söz konusu olan "Entelektüeller ve Sosyalizm" adlı yazısına başlarken, sosyalist entelektüelleri ikinci el satıcılar olmakla suçluyor. Devamındaysa bir avangart portre çiziyor: Liberal entelektüel. İşte bütün dikkatimizi, *Aydaki Kadın*'da toplamaya zorlayan; üstelik 1960 yazında bir zihinsel kriz anında arka arkaya kaleme alınmış Tanpınar'ın üç yazısını doğrudan hatırlatan olgu bu.

Liberal entelektüelin duruşunu yazısının son bölümünde belirleyen Hayek; demokrasi iyi bir şey olduğu için demokratik ilkeler ne kadar ileri taşınırsa liberal entelektüeller için o kadar iyidir, demektedir. Liberal düşünür, pratik kararları etkilemek için sahip olduğu gücü, kurulu düzenin temsilcilerine dayanarak elde ettiği saygın konumuna borçludur. Etkili olmak için pratik, mâkul ve gerçekçi olmalıdır. Acil meselelerle uğraştığı süre içinde etki, maddi başarı ve bir noktaya kadar kendi genel yaklaşımını paylaşan kişiler içinde popüler olmakla ödüllendirilir.

Hayek, bugün toplumumuz ve dünya toplumları içinde her alanda çok sayıda örneğini gazetelerde, televizyon kanallarında gördüğümüz; bir an olsun onlarsız yapamadığımız entelektüelleri daha 1947'lerde göstermiştir. Kitap, gazete ve dergilerde özgürce yazabilecek; televizyon kanallarında konuşabilecek sayısız entelektüelle çevrili olarak yaşayacağımız haberini yarım asır öncesinden duyurmuştur. 1950'lerde Hayek toplumu şöyle uyarmış: "Güçleri küçümsenmemeli. Çünkü toplumun üzerinde hareket edeceği görüşleri belirleyen şey, aslında onların yargıları olduğu gerçeğidir. Bu entelektüeller modern toplumun bilgi ve düşünceleri yaymak için geliştirdiği organlar oldukları gibi, inanç ve kanaatlerin ve her türlü yeni kavramlaştırmanın kitlelere ulaşmasından önce oradan geçmek zorunda olduğu elek işlevi görürler." Bugün görülen o ki, liberal entelektüeller de Hayek'in bir metin boyunca olumsuz değerlendirdiği/suçladığı sosyalist entelektüellerden farklı değildirler.

İşte, sosyalist veya liberal, kendilerini halktan ayıran bu entelektüellerin gücüne *Aydaki Kadın*'da tanık oluyoruz. Tanpınar insanı temel alarak, İstanbul elitinin hayatını; buradaki entelektüel boşluğu bu romanda gösteriyor. Dolayısıyla eser, modernizm kavramının da uğradığı erozyonu; bir başka deyişle, hümanizm'in dünyevileşme ve demokrasi temeli üzerinde yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insanmerkezci ideoloji'nin[16] aldığı darbeyi açığa çıkarıyor. Bitmemiş bir eser de olsa entelektüeli merkeze alarak modernlik denilen kültürel dönüşümün bozuluşunu anlattığı için çağdaş. Aşağıdaki portre, sanki Hayek'in liberal entelektüeline aittir: "Âsım öbürleriyle beraber iskelede bekliyordu. (...)

---

16 Ahmet Cevizci, "Modernizm', "Modernlik", *Felsefe Sözlüğü*, (İstanbul: Paradigma, 1999): 603-604.

"Arabalar hazır" demişti..." (...) Ve hemen arkasından, sonraları kendisine yarı alay yarı ciddî muhteşem lâkabını verdiren o üstten konuşma ile imtihanın hikâyesini anlatmıştı. "Geçtim, azizim, geçtim. Tabiî Selim'inki kadar parlak olmadı. Hoca hatta senin zıdd-ı kâmilin olduğumu söyledi. Selim, yine Kemal benim tarafımda kaldı. Ne ise, beni hiç kimse beğenmedi, alkışlamadı. Kendimden başka tabiî! Ama geçtim". Neler sorduklarını hiç hatırlamıyordu. Cevaplara gelince... "Hakikati isterseniz, beni bir türlü mevzuya sokamadılar. Hep öteden beriden konuştum... Hep şaşırttım!" "Bunun için mi geçirdiler?" (...) "Sadece bu işlerin üzerinde olduğumu gördükleri için... Bilgilerini o kadar lüzumsuz kıldım ki..." (....) Nuri (...) kahkahalarıyla (...) gülüyordu. Fakat Âsım hiç de oralı değildi. O tesadüfen bulduğu madeni işletmekle meşguldü: "Düşünün bir kere hep kendi lüzumlarına inanmış bir yığın adam. Bir kere bile şüphe etmemişler. Ben onlara bu şüpheyi getirdim. Benimle fiziğin ötesinde başka şeylerin bulunduğunu anladılar... Başka dünyaların başka hakikatlerin... Mahv oldular. Üstün zekâ onları darmadağınık etti. Çil yavrusu gibiydiler. Bu vaziyette ne yapabilirlerdi![17]

Tanpınar, bu eserinin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden çok ayrı; çok başka; daha derin ve ferdî meseleleri ele alan bir roman olduğunu söylemiş.[18] Tanpınar'ın Hayek'i okuyup okumadığını kestirmek zor. Ancak bütün dünyayla aynı zamanda çağını ve çağının getirdiği sorunları ayrıntılı biçimde izlediği kesin. Roman, yazarın dediği gibi derin ve ferdî sorunları ele alıyor almasına ama bununla kalmıyor. Küresel dalgaların İstanbul'da vurduğu entelektüel kitleyi ikinci umumî harp döneminde ve yirmi dört saatlik bir kurgu sürecinde gösteriyor. Hayek, sosyalizme karşı yükselen liberal entelektüel olguyu makalesinde ortaya koyarken; Tanpınar, bitiremediği romanına geleneksel aydının iflâsını koymayı tasarlamış. Demek ki Hayek'le yaşadığı dönemde -1950'lerde- cebindeki projelerden biri buymuş. Eserin "Ekler"[19] bölümünde ana çizgileriyle gösterilmiş, ancak romanın kurgusuna yedirilmemiş iki söz de entelektüel dikkate değer. Bunlardan biri; dört senelik mebusluğunda sessiz sedasız bir yığın ameliye ile bütün suları kendi tarafına çevirmeye muvaffak olmuş Mehmet Narlı. O kadar ki kasabanın öbür iki mebusu ve onların etrafına yığılmış kısmet bekleyenlerin 1954'te kendilerini bütün bir çoraklıkta bulmaları onun yüzünden. İkincisiyse Emin Bey: "(...) Dış memleketlerde hiçbir sosyalist kongresi veya siyasî

---

17 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, 68.

18 Röportaj için bkz.: Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1969): 555; ve Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, (İstanbul: YKY, 2002): 233-236.

19 Kitabı yayına hazırlayan Güler Güven, 'romanın akışını bozmaksızın, uygun bir yere yerleştirilemeyen iki tip ve yazarın roman planına ilişkin bir notu'nu, "Ekler" başlığı altında topladığını belirtiyor. Bkz. Güler Güven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı", *Journal of Turkish Studies* 3, (1979): 135; ve Güven, "*Aydaki Kadın*"ın Planı, *Gergedan*, s. 1 (1987): 67-68.

mücadele yoktu ki Emin gazetelerini okuduğu kahve iskemlesinden katılmış olmasın. (...) Büyük siyasî mücadelelerinde de böyle idi. Emin kaç defa Avam Kamarası'nda, Palais Bourbon'da söz almış ve hakkın, adaletin müdafaasını yapmıştı. (...) İç sahnesinde kendi kendine tertip ettiği bu tiyatronun (...) Sosyalizmin bu fedakâr şampiyonu bu anlarda hakikaten şahane idi. Yarı kapalı gözleriyle (...) iki üç satırlık gazete havadisinin kendisine birden bire açtığı uzak faaliyet sahasında büsbütün başka bir insan olarak doğar ve şaşırtıcı şekilde topladığı, tanzim ettiği mücadele kartlarıyla hücum eder, (...) Fakat bir kere onun [karısı Nezihe Hanım'ın] teşvik kırbacıyla bir işe girdikten sonra Emin büsbütün gafil davranmadı. Sosyalizm tecrübeleri içtimaî merdivenin basamakları hakkında kendisine epeyce fikir vermişti. Kazançta gözü olmamasına rağmen emir vermenin rahatlığını kolayca fark etti. Fakat bulunduğu şirkette böyle yer değiştirmek pek kolay değildi. Çalışkanlığın mükâfatı olan terfiler de geç geliyor ve hiç de tatmin edici olmuyordu. Halbuki çalışma üzerinde skolastik düşünceler etrafın dikkatini derhal çekiyordu. Emin bu ikinci şıkkı tercih etti ve yavaş yavaş şirketten şirkete, bankadan bankaya geçtikçe sarih şekilde idare edenler arasına girdi."[20]

Tanpınar'ın, Romanın Plânı bölümünde not ettiklerine bakılırsa, entelektüeller bir sınıf olarak halktan ayrılmıyor; onun içinden çıkıyorlar. Bu düşüncenin aslında zihninde ne denli belirgin ve ne zamandan beri güçlü olduğu 1944'te *Ülkü*'de yayımladığı "Atatürk" adlı makalede görülüyor. Bu metinde, Mustafa Kemal, sembolik ama soyut olmayan bir entelektüel olarak betimleniyor ve kesinleşmiş bir esas içinde gözler önüne konuluyor. Rönesans'ın ideal olarak meşrulaştırdığı bu aydının yapısında devrimci özellikler var: "(...) onu çok yaratıcı yapan şey, bir tek adamın zekâsını bir milletin hayatında bu kadar şümullü bir merhale haline getiren cemiyet meseleleri üzerinde kendi kendisini böyle teksif etmiş olması, bütün varlığını onların emrine vermesi, şahsiyetini onlarda idrak etmesidir. (...) 1880 yılında, Selanik'te, eski bir memur olan ve kereste ticaretiyle geçinen Ali Rıza Efendi ile Zübeyde Hanım'ın sulbünden dünyaya geldi. Bu doğuş, beraberinde üç şart getiriyordu: Halk içinden yetişmişti, refah vasıtaları kıt bir zümreye mensuptu, ıztırabı, yoksulluğu genç yaşında tatmıştı. *(Ülkü*, Kasım 1924)"[21]

Aydaki Kadın, halkın içinden çıkması beklenen böyle bir entelektüelin artık olmadığını ortaya koymaya çalışır. Ve entelektüeli yapan temel niteliklerle donanmış şahsiyetlerden yoksun bir dönemi; bu dönemde belirli bir kesimi gözler. Yeryüzünde yitirilmiş bir zihniyet, bir küresel *İflâs* olarak yazılır. Esasta ve sonuçta *Aydaki Kadın*, modernliğin romanıdır demek yanlış olmayacaktır. Modern-

20 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, 243.

21 Tanpınar, "Atatürk", *Yaşadığım Gibi*, 96-106.

lik; ilerlemeci ekonomi anlayışı, idarî rasyonalite ve toplumsal dünyanın ayrışması demek olduğuna göre, romanın "Ekler" bölümüne bir kez daha dönmek gerek. Çünkü orada, sözde sosyalist entelektüel Emin Bey'in karısı emlâkçı Nezihe Hanım; olgunun değerden, ahlaksal olanın kurumsal alanlardan ayrılması gereği düşüncesini dile getirir: "Para gerçek bir şeydi ve insana lâzımdı. İçtimâi ve siyasî akidelerle karıştırılmamalıydı. Tıpkı dinler gibi. 'Bak cancağızım', demişti. 'Hıristiyan, Ermeni, Rum, Yahudi başka mezhep. Herkes dininde ayrı. Fakat parada beraber. Niçin? Çünkü para ayrı şey."

Hayek piyasaya odaklıydı ve piyasanın gerektirdiği entelektüeli yetiştireceğini savundu; gösterdi. Sosyalist entelektüelin yerine liberal entelektüeli koydu. Tanpınar ise, milletin içinden çıkacak devrimci niteliklerde bir kahraman bulup yaratamadı. Ayrıca Batı medeniyetlerinde idealist yetiştiren sürecin çoktan bittiğinin; yetişmiş olanların da birer birer kaybolduğunun bilincindeydi. İşte o zaman, bir zamanlar Paul Valéry'nin yaptığını yaptı. *Aydaki Kadın*'da İstanbul elit zümresinin II. Dünya Savaşı krizine rastlayan kesitini verdi. Ve metne, uğradığı yanılsamayı koydu. Şöyle de denebilir: Küreselleşen entelektüeli ve yıpratıcı küresel olguyu zihninden atmak istediği bir roman yazdı/planladı. Tanpınar, içinden çıktığı milletin kimliğini ve kişiliğini taşıyan; zekâsını ve yeteneklerini onun yararına kullanan; kesinlikle insancı ve dürüst bir entelektüel olduğu için, ülkenin yapıları içinde yeni durumun çözülemezliğiyle karşı karşıyaydı. Bu romanda entelektüelin iflâsını anlatmak demek, yaşadığı toplum içinde vaktiyle yer almış geleneksel aydına olan bağlılığını göstermek demekti. Ya da entelektüel olarak tarihin akışını değiştirebilecek bağımsız, saygın ve üstün insan modeline ve düşüncesine her şeye karşın bağlı kalmaktı. Bir başka deyişle, insanın/topluluğun yararına bütün atılımların, çabaların ve girişimlerin bağlandığı; halkın içinden ve onunla birlikte olan entelektüele kurguda rol vermemekle bağlılığını kanıtlamaktı. Sadakatini sessiz bir sözleşme gibi armağan etmekti: "(...) ama, onun [köylü halkın] namına duyanlar ve görenler yapabilirler ve yapmak isterler. Fakat onların da bir eksikliği var. Onlar bizden değiller. Acaba mahkûm muyuz? Onlar niçin bizden değil? Onlar tarihi kaybetmişler. Bir aksülamelde yaşıyorlar. Hakikatte namına konuştukları kitleden de değiller. Sefaletlerini almışlar, insanı unutmuşlar. Türkülerini almışlar, inançlarını bırakmışlar. Hayatlarından iğreniyorlar. Zihinden seviyorlar (...) Dışardan (...) Mühendis gibi, cerrah gibi."

TANPINAR, ULUSAL VE EVRENSEL BİLİNÇ

6 Kasım 1947'de *Cumhuriyet*'te yayımlanmış olan "İbrahim Paşa Sarayı Meselesi" başlıklı makale, yazının başında sorduğumuz gibi, Tanpınar'ın hangi anlamda entelektüel olduğu sorusuna yanıt oluşturabilir. Çünkü metnin içindeki örnek değiştirilsin, bugünün tarihiyle de yayımlanabilecek esasta bir yazı: "Bi-

zim burada yapacağımız, daha iyisini yapamazsak, bu binayı ufak bir tamirle olduğu gibi muhafazadır. Asıl şehircilik budur. (...) Başka memleketlerde 50, 60 sene evvele ait bir kahve, adını değiştirirse veya yıkılırsa sanat ve edebiyat âlemi yerinden oynar (...) 'Burada Verlaine her akşam aperatifini alır, dostlarıyla konuşurdu...' diye on senede bir, bu binanın artık yok olmasına açıklanan kitaplar çıkar. Bizse İstanbul'u durup dururken canlı bir tarihinden mahrum etmeye kalkıyoruz. (...) 1918'den sonraki İstanbul'u hatırlayın. Her mimarî eseri bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden kımıldatmaya razı olurdu? Eserlerimize o zaman nasıl sarılmıştık? Haklıydık. Çünkü biliyorduk ki, milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır. Milliyetimizi yapan şeylerle oynamaya kalkmayalım. Çünkü mefhumlar zedelenmeye gelmez. (...) İbrahim Paşa Sarayı yıkılmamalıdır. O, Türk tarihinin bir abidesidir. Türk eliyle yıkılamaz. (...) Arsa mı? İstanbul haritasına bir göz atın. Boş yerden çok ne var? İbrahim Paşa Hamamını ve Karagöz Mehmed Efendi Camii gibi tam on yedinci asır başından kalma bir şaheseri feda ederek açtığımız bulvarın iki yanı boş duruyor. Pekâlâ Adalet Sarayı'mız buraya yapılır ve üç türlü kazancı birden yaparız. (...) Bugüne ait her şey benim için bir davadır; çünkü yaşadığım zamanı severim. (...) Yıkmak, yapmak için dahi olsa daima zararlıdır ve hakikî yapıcılık ilâve etmektir."[22]

Demokratik ilkelerin, entelektüellerin liderliğinde; kişilerin/kampların çıkarları doğrultusunda; bugünkü kadar ileri taşınmadığı ve ün sağlamak üzere acil meselelerin entelektüellere bugünkü kadar araç olmadığı bir dönemde yaşamış Tanpınar. Ne var ki bir entelektüel olarak dönemine ters düşmüş; elbette popüler değilmiş. İçinde yaşadığı toplumun temel sorunlarından birine parmak bastığı gibi çözümü acil olan bir konuyu geleceğe dönük bir anlayışla, sorumluluk yüklenerek ve tavır alarak açıklamış. Bir tarihî eserin başına geleceklerden yola çıkarak, halkı temsil eden hükümetin duruşuna tepkisini göstermiş. Tanpınar'da milli tarih ve birlik görüşünün bir yaşam ilkesi olduğu görülüyor. Olguları birbirine bu ilkeyle bağlıyor çünkü. Üzerinde yaşadığı vatan toprakları onun için bütünüyle önemli ve bir milletin, dünya milletleri arasında yer alabilmesini sağlayan en büyük aidiyet ve varoluş duygusunun bu ilkeyle sağlanacağını evrensel bilinçle duyuyor. İşte onda en önemli ayırt edici özellik: Evrensel bilinç.

Bu anlamda sayısız örnek verilebilir. İnkılâp âbidesinin yapılışı hakkındaki görüşünü bildirmek yeterlidir: "Kafamızda san'at ve ilim meselelerinde ecnebî kelimesinin kurmuş olduğu kapitülasyon düşünülecek olursa bu korkunun ne kadar haklı olduğu anlaşılır. (...) Fakat anavatan toprağında Türk tarihinin öğünülecek hatıralarının tesbiti şerefini Türk san'atkârlarına bırakalım. Aksi takdir-

---

22 Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 195-202.

de heykeltıraşçılığımız sonuna kadar duvar dibine dikilmiş bir ağaç gibi bodur, cılız, çelimsiz kalır."[23] Tanpınar'ın geleceğe dönük girişim meselelerinin planlı ve yöntemli bir çalışma ve araştırma biçiminde olmasına büyük önem verdiği bilinir. Aşağıda alıntılanacak olan; 1938'de *Cumhuriyet*'te çıkmış *Kendi Kendimize Doğru* adlı yazı bunu kanıtlıyor. Ancak asıl şaşırtıcı ve önemli şey: Fransız tarihçi Pierre Nora'nın önderliğinde gerçekleştirilmiş ve 1986'da basılmış *Les Lieux de Mémoire* ("Belleğin Anıtsal Varlıkları") adlı 7 ciltlik büyük yapıtla karşılaşmak. Dolayısıyla Tanpınar'ın gerçek önemini ve yerini bir başka boyutta görmek. Daha doğrusu Tanpınar'ı "kıymetli bir maden gibi keşfetmek"; "meselelere alışılmışın dışında yaklaşmış olduğu"nun[24] bilincine gerçekte varmak. Bu büyük kültür birikiminin anlamını tam bilmek.

Nora'nın bu eseri; Tanpınar'ın makalesinde belirttiği görüş ve umduğu girişimler doğrultusunda, Türkiye'de değil Fransa'da alınmış bir sonuç.[25] Fransa'nın kendisine ait olarak belirlediği; milli dediği; onu simgeleyen her şey bu ciltlerin içinde: Anıt mezarlar ve milli arşivler gibi en somut ve elle tutulur örneklerden, nesiller veya anıtsal şahsiyetler gibi en soyut ve us gücüyle oluşturulmuş örneklere kadar her şey: Yerler, kişiler, olaylar, eserler, manzaralar, kavramlar, üç renkli bayrak, Jean-Paul Sartre'ın toprağa verilişi, Milli Kütüphane, bir dakikalık saygı duruşu, Milli Marş *(La Marseillaise)* vb. Amaç ve ilke: Gerçekte olana kesinlikle sadık kalarak; gerçekte neler olup bittiğini öğrenerek, yapılanı sağlamlaştırmak.

Kendini bilmek, tanımak ve sevmek. Nora gibi Tanpınar da, büyük meselelerin bu güçle çözülebileceğine inananlardan. 1940'ta CHP konferanslarında bu bilinci/görüşü ortaya koymuş: "Bir millet, her şeyden evvel kendi kendisini ciddiye almak mecburiyetindedir. Kendi kendimizden bahsetmeğe alışalım. Büyük meselelerimizi bulalım (...) Anadolu bin başlı bir muamma gibi gözümüzün önünde duruyor. Bunu çözmeğe çalışmak lazımdır (...) Bir kere kendimizi bilmeğe, kendimizi tanımağa ve sevmeğe başlayalım."[26] Milli edebiyat denilen muammanın böylece kendiliğinden çözüleceğini ekliyor sonra. Nora'nın çalışması Fransa'nın nasıl korunduğunu gösteriyor ama aynı zamanda onu korumak adına çıkartılmış bir yasanın korunduğunu da. Bu bağlamda ilk teklif Victor Hugo tarafından yapılmış. Tarihsel mimari ve kentsel mirasın korunmasıyla ilgili ilk yasayı yazan ve adını "Hatıralar için Yasa" koyan o.[27]

---

23 Tanpınar, "Anavatan Topraklarındaki Türk Eserlerinin...", *Yaşadığım Gibi*, 387.

24 Prof. Dr. Abdullah Uçman, "Ölümünden 40 Yıl Sonra Ahmet Hamdi Tanpınar", haz. Prof. Dr. Sema Uğurcan, *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (İstanbul: Kitabevi, 2003): 107-117.

25 Pierre Nora, sous la direction de, *"Les lieux de mémoire"*, (Paris: Gallimard, 1986).

26 Tanpınar, "Milli Bir Edebiyata Doğru", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 85-93.

27 Oktay Akbal, "Korumak Sevgidir', *Cumhuriyet* (29.12. 2005): 2.

Tanpınar'ın tarih ve milli birlik bilincine örnek bir başka makaleden söz etmeden önce Pierre Nora'nın eseri hakkında -Tanpınar'ın evrensel bilincini daha da iyi ortaya koyacağından- kimi başka bilgiler vermek gerek. Eserin, "Millet" kavramına ayrılmış II. cildinin "Giriş" bölümünde, millet, ne bir rejim, ne bir politika, ne bir öğreti, ne de bir kültür ancak devam eden ve değişen ve Fransız toplumsal birliğinin olduğu kadar tüm modern toplumsal birliklerin arı anlatım biçiminin çerçevesi olarak tanımlanıyor.[28] Nora'nın danışmanlığında hazırlanan eserde -II. cildin 449. sayfasında- Françoise Cachin imzalı bir bölüm var: "Ressamın Manzaraları" *(Les paysages du peintre).* Bu yazıda "Belleğin Anıtsal Varlıkları" adına verilen bilgiler; milli tarih ve birlik görüşünün, aynı vatan toprakları üzerinde, eşzamanlı yaşamış olsun olmasın, insanlar tarafından aktarılan bir yaşam ilkesine nasıl dönüştürüldüğünü gösteriyor: Diderot, Rousseau ve bir anlamda Chateaubriand, Fransız ressamlarının yapmış oldukları tabloları kaleme alarak, Fransa'nın eşsiz/milli manzaralarını edebiyata kazandırmışlar. *Mémoires d'outre-tombe* adlı eserinde Chateaubriand'ın anlattığı; Joseph Vernet'nin tablolarında gördüğü, Bretagne kıyılarından görünen okyanus manzaralarından veya Napolyon'un ruhunun gezdiği Akdeniz kıyılarından başka bir şey değilmiş. XVIII. yüzyılda gerçekleştirilen *Encyclopédie;* özellikle 'Altıgen'in (Fransa'nın) içinde edinilmiş bilgilerin, üzerine dikkat çekilmek istenen noktaların ve yolculukların bir toplamı olarak gerçekleştirilmiş. Thomson ve Young'un anavatanları İngiltere'yi şiirsel bir retorikle dile getirmelerinden etkilenen Fransızlar arasında Bernis'nin *Fransız Çiftlikleri* (Les Géorgiques françaises) adlı eseri; Delile ve Saint-Lambert'in *Bahçeler* (Les jardins) ve *Mevsimler* (Les saisons) adlı eserleri; Jean-Joseph de Laborde'un *Gözalıcı Yolculuklar* (Les voyages pittoresques) adlı hidrografi, fizik, tarih, gelenek ve görenekler, siyaset ve edebiyat üzerine hazırlanmış çizelgelerden oluşan kitabı; Fransa'da basılan ilk sistematik araştırma eserleriymiş.

Tanpınar; girişim, plan, yöntem, çalışma ve araştırma gibi kavramlara düşkündür. Bu amaçları taşıyan projeleri desteklediğini söylemek bile fazla. "Kendi Kendimize Doğru"da[29] Rıfkı Melül Meriç'in 1937 yılında basılan *Akşehir Türbe ve Mezarları* adlı kitabının değerini yukarıdaki örnekte görülen bilinçle kaleme aldığı apaçık. Ona göre bu çalışmada değerli ve önemli olan; "mimarî ve şiirden maada bütün san'atlarımızın tarihinin yazılmış olması. Bu işin, kendi kendimizi öğrenmek için mecbur olduğumuz bir iş olduğu. Bu eserde, ruhumuzun hakikî peyzajları, dünkü varlığımızın mütevazı fakat emsalsiz zenginlikleri, ırkımızın

---

[28] Nora, a.g.e., II. c, IX-XXI ("Ni un régime, ni une politique, ni une doctrine, ni une culture mais le cadre de toutes leurs expressions, une forme pure, la forme immuable et changeante de notre communauté sociale, comme d'ailleurs de toutes les communautés sociales modernes.")

[29] Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, 388-391.

tarihi, gizli bir nabız gibi çarpar" demiş Tanpınar. Yazıdan öğrendiğimize göre, Meriç'in, Güzel Sanatlar Akademisi müdürünün teklifi üzerine başladığı iş, bütün bir milli san'atlar külliyâtı. Bundan başka Rıfkı Melül Meriç *Enderun San'atkârları* isminde çok mühim bir esere de başlamış ki, birincisini itmam edecekmiş.

Tanpınar'ın eserlerinde millet ve birlik kavramlarının anlamı ve değeri araştırıldığında görülür ki Tanpınar; millet adını veya bununla ilgili olarak millî sıfatını, Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî dilindeki anlamda, bir politik olgu olarak anlar ve kullanır. Bir başka deyişle, Pierre Nora, Fransa için 'la nation-nous'/'biz-millet'; 'la nation en nous'/'içimizdeki millet' anlamında nasıl kullanıyorsa öyle. Demek ki Tanpınar, özgün ve politik insan toplulukları olan modern uluslara somut kazançlar sağlayacak; onları geleceğe taşıyacak birlik, millet gibi kavramlara duyarlı bir entelektüel. Yoksa, kabilelere, imparatorluklara, eski Yunan kentleri veya benzeri oluşumlara ya da dinsel, kültürel veya ideolojik alanlara değil. Bu kavramların daha öğrencilik yıllarında zihnine yerleştiği; kendi tarihi, kültürü ve edebiyatı ve Batı'yla ilgili okumalarıyla özümlendiği anlaşılıyor.

Tanpınar, 1918'de üniversite eğitimi için geldiğinde, İstanbul'un, sahnede/Anadolu'da olan biteni belli bir cepheden izlemenin yeri olduğunu görür. Savaş alanı dışında; bir başka deyişle zengin, elit, güçlü tabakada; burada/İstanbul'da da olaylar geçmektedir. İşte *Sahnenin Dışındakiler*'de göstermek istediği hayat bu olur. Çünkü bir adam, Anadolu'da milleti ve millî olanı oluşturma-inşa etme çabaları içindeyken; aynı mekanizma İstanbul'da işlemez. Tanpınar'ın romanları böylece, keşfettiği ve kendi sözcüklerinin dünyasında ortaya koyduğu bu bozuk mekanizmalar olur: (İhsan, Cemal'e): "Bu işler benim işim değil pek! dedi. Ben düşünce adamı olmamak isterim. (...) ben kendimi hep mesuliyet altında buluyor ve itham ediyorum. Dün Beykoz'da içlerinde, zabit, denizci, her sınıf halktan insan bulunmak şartiyle yirmi yedi kişi tevkif edildi. Şu dakikada yirmi yedi insan gibi hapisteyim. Asker olmak, elinde silahı döğüşmek ne kadar rahat bunun yanında...(...) Oradakinden daha mühim bir iş göreceğimi, bir mekanizmayı sökeceğimi umuyorum. Nereden kafama girdi bilmiyorum.[30]

O dönemde Anadolu'daki yeni oluşumun, Tanpınar'ı siyasi yönüyle değil entelektüel yapısıyla; zihin işleyişiyle etkilediği ve heyecanlandırdığı anlaşılıyor. Çünkü Tanpınar, her zaman sağlam ve sürekli olandan yana. Millet, birlik ve milli gibi kavramları böyle bir zihinsel mimari içinde algıladığı seziliyor. Sanatçı veya memur; Tanpınar'ın yaşamı boyunca yazdıkları ve yaptıkları bu gövde üzerinde yükseliyor. Gerek üniversitede kürsü başkanı ve öğretim üyesi; gerek milletvekili iken, millete ait bir edebiyatın yapılandırılması-biçimlendirilmesi düşüncesiyle hareket etmiş. Bir ulusun inşasına koşut bir edebiyat projesinin

---

30 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999): 236.

hedeflerini, yollarını, olanaklarını düşünmüş; bunlar üzerine konuşmuş ve yazmış. Bugün pek yapılmayan bir şeyi de denediği görülüyor. Kendisi bir şair ve romancı olarak, öteki şair ve romancıların eserlerini irdelemiş; içinde veya çevresinde gördüğü akımlarla birlikte onları konumlandıran yazılar yazmış. Günümüzde örnek olmayı sürdüren bir *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* var. Milletin veya edebiyatın inşasında realite ve yarattığı dinamikler; büyük Fransız veya Rus yazarları gibi Tanpınar'ın da gözünde insanı/ yazarı taklitten kurtaracak vazgeçilmez çıkar yol olmuş. Bu bağlamda milliyetçilik, Tanpınar için güven ve devam anlamındadır ve zihnindeki kesintisizliği karşılar.

Türk Edebiyatı'nda Cereyanlar adlı makalesinde Modern Türk Edebiyatı'nın bir krizden doğduğunu söyler. Türk edebiyatı bundan böyle aynı topraklar üzerinde yaşayan ve bir coğrafyayı, tarihi, kültürü, ekonomiyi ve bir siyaseti en ince ayrıntısına kadar paylaşan canlı varlığa/birliğe çevirmiştir yüzünü: "Bugünkü Türk edebiyatı [nın] (...) bir medeniyet değişmesinin neticesi olarak doğduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında, Cumhuriyet'in ilânından sonra yeni bir terkip şeklinde verdiği bu ideolojiler, Medeniyetçilik, İslamcılık ve Türkçülük cereyanlarıdır. Her biri cemiyetin ayrı bir realitesini karşılayan bu ideolojilerin etrafındaki mücadele, belki de Modern Türk Edebiyatının asıl tarihini yapar."[31]

Tanpınar, her kesimde ve platformda gerçekleşecek birleşmeyi, uzlaşmayı seviyor. Zihninde insana/edebiyata uzun ömür sağlayan düşünce bu: "Bir cemiyetin, hayatın kabuğu üstünde dolaşan meseleleriyle meşgul olmak bir edebiyatı kâfi derecede yerli yapabilir mi? (...) Yaptığımız yenide büyük medeniyetlerle kendimizi bulamamak keyfiyetidir ki, bize daima bir milli edebiyat aratıyor. (...) milli bir edebiyata nasıl gidebiliriz, sualine vereceğim cevap kendiliğinden çıkar, zannederim. -Kendi kendimize dönmek şartıyla (...) cemiyet hayatının en büyük sırrı, milli benlikteki devamıdır (.. .)"[32]

Üstelik Tanpınar, bir entelektüel olarak asla değişimin karşısında değildi. Gözler önünde seyreden gerilemeye değişimi reddederek karşı konulamayacağını biliyordu. Olduğu yerde parmağını kıpırdatmadan durmaksa hiç ona göre değildi. Çünkü kaybettiğini düşündüğü yaşantının böyle korunamayacağının bilincindeydi. Hele öteki edebiyatların ve sanatların bizim yerimizi almalarının önüne, kendimizi dünyaya kapayarak geçemeyeceğimiz kesindi gözünde. Tam tersine; Türk Edebiyatı'nı potansiyel bir ilerlemeden ve gelişmeden yararlandırabilmek için öngörülebilecek değişim biçimlerinin planlanmasından; amacına ulaştırılmasından yanaydı. Bu durumda Türk Edebiyatı için koşullardan biri,

31 Tanpınar, "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Edebiyat Üzerine Makaleler,* 101.

32 Tanpınar, "Millî Bir Edebiyata Doğru", *Edebiyat Üzerine Makaleler,* 86-93.

geleceğe dönük bir tutku bulmaktı. İşte bize-milletimize ait bir edebiyat yapma düşüncesi, hülya adamı olmaktan hiç çıkmadım diyen ve kendine ulaşılması zor hedefler koymayı seven Tanpınar'ın zihninde böyle doğdu. Devrimci bir dönemde; ileriye dönük ve umut veren bu büyük işle ilgilenmek üzere kendi kendine söz verdi. Geliştirmeye dönük yenilik hareketleri üzerinde düşündü, araştırdı, yazdı ve konuştu.[33] Şiirin, hikâyenin, romanın, tiyatronun yerini önce Türk edebiyatı; sonra, dünya edebiyatı içinde nasıl gördüğünü açıklamaya çalıştı. Demek ki Tanpınar'ı ayıran özelliklerden bir başkası da hayatını çalışmaya adamak ve ilkelerinde, fikirlerinde yaşam boyu özveriyle ısrar etmek. 1953'te kendisiyle söyleşi yapan Adnan Benk'in, "Hayatınızı uğrunda feda edebileceğiniz bir şey, bir fikir var mı?" Sorusuna şu yanıtı vermiş: "Elbette vardır. Fakat, bunu tecrübe edecek bir vaziyete düşmedim... Ben yalnız hayatımı vakfetmeyi öğrendim. (...) Milyonlarca insan, hele genç yaşta, hayatını feda ediyor ve bir fikre sahip olmayı hayatından aziz görüyor. Asıl kahramanlık, bence, bütün bir ömrü kaplayan fedakârca ısrardır."[34]

Abdullah Uçman şunları ileri sürmektedir: "Çağdaşları arasında, Tanpınar seviyesinde hem Doğu hem de Batı kültürüne sahip, mûsikîyi, mimariyi, resim sanatını bilen, estetik zevki olan, gerçek anlamda şiiri bilen, felsefe ve psikoloji ile ilgilenen, yani çok geniş bir alanla ilgisi olan başka biri yok. Böyle birini birtakım ideolojik kalıplara oturtmak mümkün değil."[35] Kesin olan şu ki Tanpınar'ın zihni yüksek ve bağımsız bir mimari. Bu yapının boşluklarını ve zayıflıklarını iyi bildiği için de güçlü. Üstelik yüzleşmelerden korkmayan biri. Çünkü düzmeci, iki yüzlü yaşam biçimini tanımıyor. Ancak çatışmadan yana olduğu pek söylenemez. Olayları, kişileri, karşıdan sabırla izleyen; olanı biteni gören; değerlendiren ve özümlenir duruma getirmek üzere kalemiyle işe el atan bir hakem Tanpınar. 11 Ocak 1962'de defterine şöyle yazmış: "Ben sadece hakem vaziyetindeyim."

Onun bu sözü, ister istemez Valéry'yi anımsatmaktadır. *Tel quel*'de bir resim sergisini gezerken gözlemlediği üç kişiyle ilgili olarak Valéry şu notu düşmüş: "Sanırım onların her biri benim; bir üst bilinç yöneltebiliyorum; bir yüksek yargılama yetkisi bu. Öyle ki insanları mahkûm edebildiğim gibi kutsayabiliyorum da."[36] Tanpınar'ın kendine dönük benzer ve kesin bir hükümde bulunduğunu

---

33 "Millî Edebiyata Doğru", Ankara, *CHP Konferanslar Serisi*, Kitap 19 (1940): 37-48; "Yeni Edebiyat Cereyanına Dair", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 4515 (14 Birinci teşrin 1940); "Halk Destanlarından Millî Edebiyata I", *Ulus*, nr. 7837 (28 Mayıs 1943); "Halk Destanlarından Millî Bir Edebiyata II", *Ulus*, nr. 7838 (29 Mayıs 1943); "Türk Edebiyatında Cereyanlar", *Yeni Türkiye*, (İstanbul: Nebioğlu Basımevi, 1959): 343-374. Bu metinlerin hepsi Zeynep Kerman'ın hazırlamış olduğu *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de toplu olarak yer alır.

34 Adnan Benk, *Eleştiri Yazıları 2*, (İstanbul: Doğan Kitap, 2000): 441-444. Ayrıca, bkz. *Mücevherlerin Sırrı*, s. 227.

35 Abdullah Uçman, "Bir Gül Bu Karanlıklarda", *Varlık*, s. 1136 (2002): 10-11.

36 Paul Valéry, *Tel Quel*, (Paris: Gallimard, folio essais, 2001):15.

söylemek zor. Bununla birlikte hakkında söylenebilecek asıl yetkinlik şu: İnsanlara, olgulara, kavramlara çeşitli yüzlerinden bakabilmek; demektir ki birbirinden ayrı hükümler getirebilmek; hattâ "Kıskaçgörüş" (Contrepoint) gibi yeni bir kavram ve yöntem getirmek ve böylece kübist metinler kurmak; üstelik her şeyi bir arada: Armoni denilen bütünlükte uzlaştırmak Tanpınar'ın yetkisinde. Hangi metni olursa olsun belli bir makamı olan; şeylerin, zihninde birbirinden bağımsız, ancak bir bütün ve bir düzen içinde seyrettiği bir entelektüel. Yalınkat gerçekçilik anlayışından uzak, sözcüklerin gücüyle yaratılmış edebî metinlerin önemli sahibi.

Tanpınar'ın adalete ve ahlâka inancı vardı. Kendi özel koşullarında kendini kavramış biri olarak ortaya iyi ve kalıcı eserler koyduğunu biliyordu: "Hakikat bu ki ben Türkçe'de yeniyim. Fakat dünyada yeni değilim. Dünya ki sanatı bir çıkmaza soktu (...) Dünya içinde, ileriye açık, mazi ile hesabını gören bir Türkiye'nin peşindeyim. İşte memleket içindeki vaziyetim."[37] Bu bilincin sahibi, karşısındakilerde de benzerini görmeyi bekliyordu. Eserinin bu tür bir dikkatle düşünülmesini ve onanmasını istiyor; bu hakkı kendinde görüyordu. Dinginlikten yana bir insandı ve şöyle diyordu: "Hiç kimse ile açıkça çatışmadım; yahut çok az çatıştım, fakat daima iyiden ve devamlıdan bir şeyler bekledim. Etrafımdaki sükût 'conspiration'unu." Burada kullandığı conspiration sözcüğü düşündürücüdür. Her ne kadar 'sükût conspiration'u sükût suikastı yani salt ilgisizlik olarak çevrilmişse de; Petit Robert'e bakılırsa bu sözcüğün, bir kimse veya bir şey karşısında alınan ortak tavır da olduğu anlaşılır.

İçsel zenginliğini dökmek; şiirini tutku hâline getirmek; kendi işini mükemmel yapmak. Tanpınar bu hedeflere ulaşmıştır. Ancak, edebiyatçılar ve eleştirmenler tarafından keşfedilmesi ölümünden sonradır. Abdullah Uçman'a göre Tanpınar'ın 70'li yıllarda keşfedilmesi birçok nedene bağlıdır. En önemlisi: "Maziyi bütünüyle inkâr etmek gibi bir devrin geçerli olan bazı anlayışlarının belki bir bakıma geçerliliğini kaybetmeye başlamasıyla açıklanabilir".[38] Uçman'a göre bu dönemde, dünya görüşleri farklı Türk aydınları, başta Kemal Tahir ve ATÜT'çüler olmak üzere, Cemil Meriç, Mehmet Kaplan, İdris Küçükömer, Sabri Ülgener, Şerif Mardin, Attilâ İlhan, Hilmi Yavuz ve Erol Güngör gibi aydınlar Türk tarihinin Osmanlı dönemini, Cumhuriyet aydınlarından farklı değerlendirirler; değişik bakış açılarıyla ele alırlar. Kültürümüzün çeşitli meseleleri üzerine düşüncelerini açıklamaları; sonra bunların tartışılması, artık Türk aydınının değişik yaklaşımları olduğunun, yeni çözüm yolları getirdiğinin göstergesi olur.

Tanpınar, fırtınalı bir zihin değildir. Bununla birlikte, yazarlık hayatında kimi ters örnekler görülür. 14.06.1960 tarihli bir yazı "Suçüstü" başlığını taşıyor ve

[37] Uğurcan, *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, 113.

[38] Uğurcan, a.g.e., 114.

Cumhuriyet gazetesinin "Müşahedeler" köşesinde yayımlanmış:[39] "Üniversiteye, matbuata, orduya ve harbiye gençliğine, millî hayatın her sahasında kasdeden bu teşebbüs (...) bütün o irinli hücumları ve sar'a nöbeti müdafaaları (...) her an sürati ve kudreti, savleti demeliydim, artan bir cürümdür (...) cinayetlerden biridir. Bu idarenin adamlarını Türk münevveri ve Türk ordusu tam on sene kalp akçe gibi elinde evirdi, çevirdi, suçlu psikolojisinden başka bir hükme varamadı. (...) Son devirleri ise gerçekten kıstırılmış bir yaban domuzu sürüsünün savletleriyle geçti. (...) Demokrat idare millî hayatı korkunun sisine boğmak istiyordu. (...) suçüstü kendileri yakalandılar. (...)" Seçtiği sözcüklere bağlı olarak, bilinen bütün metinlerinden ayrı; hepsinin dışında bir ender metin bu. Eşya hâline gelmek istemediğini belirten yazar; belki de ilk kez sesini böylesine çıkarır ve bir kabadayı gibi konuşur. 1960 yılının Haziran, Temmuz ve Ağustos aylarında art arda yazdığı, bir örneği yukarıda olan üç yazı, bastırılmış şiddetli duyguların başkaldırı biçiminde ortaya çıkmasıdır. Bunun dışında metinlerinde kasırganın yerinden oynattığı bir biçem aramak boşuna olur.

Tanpınar'ın hayatında, üstteki taşkınlığa benzeyen ve aralarında ister istemez koşutluk kurulan bir başka olay daha vardır. İlmiye sınıfından, Kadı olan babasının Tanpınar üzerinde ne gibi bir tesir bıraktığı ve yetişmesindeki rolü bilinmese de, onunla ilgili ilginç ve düşündürücü anıdır bu. Yukarıdaki gibi bir zihinsel kriz olarak dikkate alınabilir: "Annesinin ölümü arkasından Kerkük'ü terk edip 1916 sonbaharı başlarında Antalya'ya gelirken denizi ilk gördükleri zaman delikanlı Ahmet Hamdi'nin belki birçok sıkıntılardan kurtulmanın sembolü gibi havaya bir revolver sıkması vardır. Burada baba, oğlunun suratına bir tokat vurur. Ama genç oğul, bulunduğu nazik durum dolayısıyla onu haklı bulmuştur."[40] Bu durum -silah kullanması- en az önceki alıntı/yazı kadar Tanpınar'a uymaz/aykırıdır. Bununla birlikte silah örneğinde Tanpınar'ın; makamını/ konumunu hakkıyla dolduran otorite karşısında saygı duymayı ve uzlaşmayı seçtiğini gösterir. 1923'te kurulan Cumhuriyet'le uzlaşması gibi.

Tanpınar, Paul Valéry gibi hayatın içinde ve uyanık eleştirel bir zihin. Bu nedenle, kıyaslamalarla duyguları ayarlayarak birleştiren propagandalar karşısında kuşku duyuyor. Onun gözünde önemli olan gerekçeler ve yapılanlar. Sonuç olarak siyasi anlamda angaje bir şair ve yazar olmak Valéry gibi onu da ilgilendirmemiş. Bundan ne pişmanlık duymuş ne de yakınmış. Ölümünden dört yıl önce; 3 Aralık 1958'de *Günlük*'teki notu şu: "Tam dahili bir harbin içindeyiz. Hakiki bir kanaat sahibi olmayan, kendilerini vatansever zanneden veya öyle gös-

---

[39] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Suçüstü", *Kitap-lık*, s. 40, (2000): 85-89. Yazarın bu yazısı ve aynı bağlamda öteki 2 yazısı için bkz. Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*. Tanpınar'ın siyasi kişiliği hakkında değerlendirmeler ve görüşler için bkz. "Hayat, Edebiyat, Siyaset", *Hece*, s. 90/91/92, (2004).

[40] M. Orhan Okay, "Tanpınar'ı Yetiştiren Sosyo-Kültürel Çevre", *Kaşgar*, s. 24 (2001): 21-27.

teren -hiç olmazsa böyle sınıf ve zümre gayretiyle her şeyi göze almış bir sol taifesi ve sol fikirlerin istismarcısı olanlar- onların karşısında ırkçılar ve dinciler, en hakiki aşırı nasyonalistler ve nihayet iktisadî istismarcıların emri altında hareket edenler. Ve ortalarında bizler, iş ve güçlerinde olanlar, olmak isteyenler, bîçareler (...) Ben maruz ve müşahidim (...) İmkân bulsam, yaşım müsait olsa ve bir organ sahibi olsam müdafaa edeceğim tek fikir: Kalkınma ve plân."

23 Haziran 1901 doğumlu Ahmet Hamdi Tanpınar, 23 Ocak 1962'de, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ndeki kurul toplantısı sırasında geçirdiği kalp krizinin ardından Haseki Hastanesi'ne kaldırılır. 24 Ocak sabahı, saat dörde doğru ikinci bir krizden sonra 5.45'te hayata gözlerini kapar. Altmış bir yaşındadır ve yapmayı düşündüğü daha çok şey vardır: "28 Teşrinsâni 1958. (...) Yahut da bir yığın edebî proje. Masamın üstü, kafam, cebim proje dolu. (...) Yapacağım daha çok şey var. Hayatıma rahat gözle bakamıyorum. Vaktim az."

(*Doğu-Batı*, Entelektüeller III, sayı 37,
Mayıs-Haziran-Temmuz 2006)

PARÇALILIKTAN BüTüNSELLİĞE BİR İDEALAR TABLOSU HER ŞEY YERLİ YERİNDE

Baki Asiltürk

HER ŞEY YERLİ YERİNDE

Her şey yerli yerinde; havuz başında servi
Bir dolap gıcırdıyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.

Her şey yerli yerinde; masa, sürahi, bardak,
Serpilen aydınlıkta dalların arasından
Büyülenmiş bir ceylân gibi bakıyor zaman
Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak.

Biliyorum gölgede senin uyuduğunu –
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin
Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin
Yüzünde bir tebessüm bu ağır öğle sonu.

Belki rüyâlarındır bu tâze açmış güller,
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde,
Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner.

Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırdıyor durmadan,

Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgârda.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*,
Yeditepe Yay., İstanbul 1961, s.42.

Giriş: Tanpınar'ın Şairliği Hakkında Birkaç Söz

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiiri, incelenme-çözümlenme bağlamında, sınırlı sayıdaki çalışmayı göz ardı etmeden söyleyecek olursak, romancılığının gölgesinde kalmıştır. Romanlarının ve hikâyelerinin incelenmeye yarayacak bol malzeme bulundurması, şiirlerinin ise iyice derinlerine inilmeden anlaşılmasının neredeyse imkânsız olması bu gölgede kalmışlığın veya daha doğru bir ifadeyle "gölgede bırakılmışlığın" nedeni sayılabilir. Son yıllarda onun şiiri üzerine yapılan çalışmaların az da olsa artma eğilimi göstermesi kuşkusuz, sevindirici bir durumdur. Zaman, her şeyi yerli yerine oturtmayı istemektedir sanki.

Tanpınar'ın hiçbir eseri kolay değildir, hem yazılma hem de "okunma" bağlamında... Şiirleri ise hiç kolay değildir. Gerçi "Bursa'da Zaman" gibi, "Sabah", "Uyanma", "Hatırlama", "Bütün Yaz" veya "Yağmur" gibi nispeten kolay anlaşılır şiirler de kaleme almıştır ama şiirlerinin büyük bir çoğunluğunun anlaşılabilmesi, bu şiirlere nüfuz edilebilmesi için -kendisinin çok sevdiği bir sözcükle belirtecek olursam- büyük bir "cehd" gerekir. Bu, yalnızca "cehd"le de olacak bir iş değildir esasında; onun zihin atmosferine, imgelem dünyasına, zevklerine, hayata ve dünyaya bakışına bir derece de olsa yakınlık gerektirir. Belki, olabildiğince ortak bir "duyuş tarzı"...

Ahmet Hamdi Tanpınar çeşitli türlerde eser vermiş olmakla birlikte edebiyat dairesindeki asıl özelliği "şairliği"dir. Dünyaya, çevreye, hayata şair olarak bakar ve gördüğü hemen her şeyi şiir süzgecinden geçirdikten sonra eserlerine (romanlarına, hikâyelerine, denemelerine...) aktarır. Bu bakımdan Mehmet Kaplan'ın şu iddiası hem yerinde bir belirlemedir hem de Tanpınar'ın eserinin kuşatılmasında önemli bir yol açıcıdır: "Tanpınar, her şeyden önce bir şairdir ve bütün eserlerinde şiir duygusundan gelen sanatkârâne bir parıltı, derin, hayallerle dolu çağrışımlı bir ifade vardır."[1] Zaten, yazıyla yaratmaya çalıştığı "rüya hâli" de öteki türlerden çok şiire yakın durur. *Şiirler* kitabı, huzurlu ve derin bir uykuda görülen rüyaların izdüşümü gibi okunabilir.

---

1 Mehmet Kaplan, "Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz", Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, Yay. Haz. İnci Enginün, Dergâh Yay., İstanbul, 2000, s. 9.

Parçadan Bütüne Bir İdealar Tablosu: "Her Şey Yerli Yerinde"

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirden beklediği tek şey şiirin, "kendisi" olmasıdır. "Bizim şiirden anladığımız mânâ, kelimelerin terkibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş'e ve kederimizi ifade eden ve bu sûretle bizde bediî alâka dediğimiz büyüyü tesis eden bir san'at olmasıdır."[2] derken hem şiir anlayışını ana hatlarıyla ortaya koyar hem de şiirinin resmettiği dünyanın sınırlarını belirler. Bu tanımlamanın ışığında bakıldığında, "Her Şey Yerli Yerinde"nin onun poetikasının temel verimlerinden olduğu görülecektir. Hatta, tereddüt göstermeden denebilir ki bu şiir, yarattığı atmosferle, zaman ve rüya algısıyla, insanın doğa ve öteki varlıklar içindeki yerini belirlemesiyle Tanpınar poetikasının bir minyatürüdür.

"Her Şey Yerli Yerinde" ilk bakışta bir tablo şiiri görünümündedir.[3] Şiirde çizilen tablo, özellikle empresyonistlerin manzara resimlerini andırır. Sözgelimi Auguste Renoir'ın "Bir Yaz Günü Kırdaki Patika" (1874) ve "Manzara" (1900) adlı resimleriyle Monet'nin "Nilüfer Havuzu" (1899) tablosunda[4] sunulan manzaralar ve XIX. yüzyıl sonları ressamı Lord Frederic Leighton'ın "Uyuyan Güzel"i bir arada düşünüldüğünde Tanpınar'ın şiirindeki manzaraya benzer bir resim ortaya çıkar. Tanpınar, elbette bu şiiri Servet-i Fünun şairlerinin yaygın bir biçimde uyguladığı yöntemle, belli bir tabloya bakarak yazmış değildir.[5] Söylemek istediğim; "Her Şey Yerli Yerinde"nin parçalılıktan bütünselliğe giden bir empresyonist manzara havası taşıdığıdır. Bununla birlikte, bu şiirde çok daha fazlası vardır.

"Her Şey Yerli Yerinde" duyularla ilerleyen, bu nedenle varlıkların duyusal algılarla da kavranmasını gerektiren bir şiirdir.[6] Yer yer, başta da sözünü ettiği-

---

2 Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, MEB Yay., İstanbul, 1999, s. 5.

3 Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın şiirlerindeki resim duygusunu şöyle açıklar: "Onun şiirlerinin kompozisyonuna hakim olan prensip, içinde çok kuvvetli olan 'plastikleştirme' ve 'billurlaştırma' diyebileceğimiz bu aslî temayüldür. Bu temayül bütün şiirlerine -ve ilave edelim nesirlerine- pitoresk, resme has bir karakter verir. Kelimeler onun için uyandırdıkları müşahhas hayaller bakımından değerlidir." *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yay., İstanbul, 1983, s. 179. Kaplan, aynı eserde "Her Şey Yerli Yerinde"yi de göze hitap eden tablo şiirler arasında sayar, *a.g.e.*, s. 183.

4 Bu tabloların ve daha başkalarının görülebileceği iki kaynak olarak bkz., Spence, David, *Renoir*, Alkım Yay., İstanbul, 2000; Spence, David, *Monet*, Alkım Yay., İstanbul, 2000.

5 Tanpınar'ın resim sanatına olan yakınlığı ve resim hakkında yazdıkları hatırlanırsa, başta "Her Şey Yerli Yerinde" olmak üzere pek çok şiirindeki tablo havası daha iyi anlaşılabilir. Ali İhsan Kolcu, bu duruma özellikle işaret eder: Bkz., Kolcu, Ali İhsan, *Zamana Düşen Çığlık: Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar'ın Şiir Estetiği*, Akçağ Yay., Ankara, 2002, s. 242 ve 254.

6 "Her Şey Yerli Yerinde"de ve öteki şiirlerinde Tanpınar'ın "duyu"ları kullanışının araştırılması için bkz.: Bâki Asiltürk, "Tanpınar'ın Şiirlerinde Duyular", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, Kitabevi Yay., İstanbul, 2003, s. 38. Yay. Haz. Sema Uğurcan (Yukarıdaki incelemeye bu makalenin "Her Şey Yerli Yerinde" bölümünden bazı küçük alıntılar yapılmıştır.).

miz gibi "manzara çizilirken" betimleyici anlatımın temel öğelerine yaslanır bu şiir. Özellikle "görme" ve "işitme" duyularına yoğun olarak başvurulmakta, böylelikle de durgun doğanın ayrıntılı ve derinlemesine algılanmasının yolu açılmaktadır. Şiirde empresyonist bir tablo çizen şair "duyular arası aktarma" ve "duyudan duyguya aktarma" diye adlandırabileceğimiz iki ayrı anlatım yöntemine başvurur. *"Sessizlik dökülüyor bir yerde yaprak yaprak."* dizesinde işitme duyusundan görme duyusuna geçiş; *"Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin / Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin"* dizelerinde duyudan duyguya geçiş söz konusudur. Ayrıca, bu iki dizede Tanpınar'ın sanat estetiğinin temelini meydana getiren "rüya hâli"ni yakaladığı ileri sürülebilir. Bu dörtlüğün ilk ve son dizelerinde "rüya" sözcüğünün kullanılmış olması, ilk dizede "güllerin" bir çeşit "rüya" olduğunun dile getirilmesi ve bu "rüya"nın giderek genişleyip son dizede "ömrün rüyası"na dönüşmesi, şairin duyular ekseninde baktığı eşyadan asıl şiiri nerelere yükseltmek istediğini ortaya koyar.

"Her Şey Yerli Yerinde" bu yönüyle doğanın hareketlilik içinde verildiği şiirlerden farklıdır. Algılamanın derinleşmesi hem bakan hem de bakılan kişinin durgunluğunu gerektirir. Tanpınar, bilindiği gibi, genişleyen değil derinleşen bir algı dünyasına sahiptir. Onun imgelemi böyle çalışır. Şiirde çok dar bir çerçeve içerisine geniş ve derinlikli bir dünyayı sığdırmasının sırrını burada aramak gerekir.

İlk dörtlükte bir manzara çizilir ve bu manzaranın belirgin, somut, duyusal çizgilerinin dışına çıkmada ikinci dize ("Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan") önemli rol oynar. Aslında Tanpınar'ın şiirde gözler önüne sermeye çalıştığı manzara bu dizede özetlenmiş gibidir. Eşyanın tılsımlı bir uykudan aksetmiş olması bizi Tanpınar estetiğinin önemli kavramlarından olan "rüya"ya götürür. "Tılsımlı uyku" tamlamasındaki "tılsım"ın "rüya"yı çağrıştırdığı düşünülürse şiirdeki manzaranın aslında alelâde bir manzara olmadığı, resim görüntüsünün ve duygusunun ötesinde bir algıyı gerekli kıldığı sezilir. Yanı sıra, şiirde çizilen tablodaki varlıkların bir başlarına hiçbir anlamları yoktur, varlıklar ancak birbirini tamamladığında anlam kazanır ve o zaman, şair peşine düştüğü "mükemmel terkip"e ulaşmış olur. Sözgelimi bu tabloda sözü edilen "dolab"ı "havuz"dan ve "bahçe"den, "sarmaşıklar"ı "ev"den, "yapraklar"ı "rüzgâr"dan, "gül"ü " "kadın"dan, "kadın"ı "rüya"dan hatta giderek de "dolab"ı "azap çeken ruh"tan, "uçuşan yapraklar"ı "bir aşk ve hayat macerasından ayrı düşünemeyiz. Dış dünya ile rüyalar âlemi birbirine geçmiş gibi görünür.

Bu geçişmişliği fark edebilmek için Tanpınar'ın "rüya"ya yüklediği anlamın derinlemesine sorgulanması gerekir. "Şiir ve Rüya" yazısının ilk bölümünde, "Uyku ve rüya, gecenin yani kendisini ilgadan hoşlanan bir tamamlığın çocuklarıdır; unutmalar, âni hatırlamalar, sükûn ve eşyaya temessül, maddenin muta-

vaatkâr hayatına iştirak onun tılsımlı mıntıkasında kabildir."[7] der Tanpınar. Buradaki, "eşyayla özdeşleşme, eşyayla aynı yapıya girme, eşyayla insanın birbirini özümlemesi" biçiminde açıklanabilecek olan "eşyaya temessül" ifadesi üzerinde özellikle durmak gerektiğini düşünüyorum. Aksi halde şiirde kadının rüyasının "gül" sembolüyle belirtilmesini, zamanın "ürkek bir ceylan'la temsil edilmesini, azap çeken ruhun "gıcırdayan bir dolap'la (ki, buradan Yunus Emre'nin "dolab"ına gitmek de mümkündür) sembolize edilmesini anlamak mümkün olmaz ve yanı sıra da "tılsım"ın ortak belirleyen oluşu gözden kaçırılır. "Eşyayla temessül" ifadesi ekseninde denebilir ki bu şiir insanla eşyanın birbirini özümlemesinin, böyle bir "geçişme"nin şiiridir.

Aynı yazıda Tanpınar, insanın rüyalardan sezgisel yolla neler öğrenebileceğini anlatırken rüyalara seslenerek şunu söyler: "Eşyanın arasındaki münasebetleri sizden öğreniriz. Dışgörülerin altında gizlenen cevheri, asılların aslını, eşya sizin tılsımlı imbiğinizden geçtikçe fark ederiz."[8] Karşılaştırmalı olarak bakıldığında şiirdeki "Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan" ve "Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner" dizelerinin adeta bu cümlelerin şiirleştirilmiş biçimleri olduğu görülecektir.

Üçüncü dörtlükte nesneler, doğadaki varlıklar bir insanın mevcudiyetiyle anlam ve derinlik kazanır. Şiirin bu dörtlüğünde doğada dinginlik içerisinde uyuyan, kendinden geçmiş, doğayla özdeşleşmiş, eşyayla "temessül etmiş", dingin doğanın parçası olmuş, biraz önce sözünü ettiğimiz "tılsımlı uyku"nun sahibi bir kadın vardır. Dingin bir öğleden sonranın ağırlığında, yüzünde bir tebessümle ve nazların âleminde yumulmuş kirpikleriyle uyuyan bu kadın, bazlarının derinliğiyle, kuytuluğuyla şaire; yeryüzüne, doğaya ilişkin ilk derin izlenimlerinden biri olan "bir deniz mağarası"nı hatırlatır. "Antalya Mektubu"ndan hatırlanacağı üzere "deniz mağarası" metaforu Tanpınar'ın dünyaya ilişkin ilk derinlikli izlenimlerindendir. Mektuptaki cümleleri hatırlamakta yarar var: "Aynı günlerde yine, bulunduğunuz memlekette denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi gördüklerimi henüz gerçek bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan *rüya* (italik benim, BA) fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır."[9] Tanpınar'ın estetiğinin -belki sadece estetiğinin değil, varlığı ve dünyayı algılayışının da demek gerekiyor- temelini oluşturan rüya fikri "Her Şey Yerli Yerinde"de hem izlek olarak yer alır hem de şiirin tamamına yayılarak bir *poetik belirleyen* durumuna yükselir. Uygun bir atmosferde ve sıkı bir konsantras-

---

7 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 16.

8 *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 18.

9 *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, s. 257.

yonla ara verilmeden okunduğunda bu şiir, okuyanda gerçekten de bir "rüya hâli" yaratmaktadır.

Hemen ardından gelen dörtlükte Tanpınar, doğadaki varlıkların varoluş nedenini sevgilisine bağlı olarak açıklar: "Belki rüyalarındır bu taze açmış güller" dizesi bunu ortaya koyar. Biraz önce "tılsımlı uyku"dan akseden "eşya" şimdi daha da belirgin bir hal almış, sembolleşmiştir: "gül". Şiirde ve yazdığı hemen her şeyde "dilde bir rüya hâli" yaratmayı amaçlayan Tanpınar, burada "gül"ü bir mutluluk, dinginlik uykusunda görülen "rüya"nın sembolü olarak kullanmıştır. Doğadaki varlıkların güzelliklerinin bir insanın rüyalarıyla birleşmesinin asıl nedeni ise "ömrümüzün rüyasının eşyaya sinmesi"dir.[10] "Eşya"nın bütün anlamlarını çağrıştıracak biçimde (şeyler, varlıklar, bir doğa manzarasının öğeleri, nesneler...) kullanıldığını söylemekte yarar var. Belki de, Platon'un "ideler âlemi"ni hatırlamak gerekiyor burada.[11] Tanpınar'ın şiirindeki "gül" ezelî ve ebedî bir rüyayı, tılsımı görünür kılarken aynı zamanda "zamanın ne içinde ne de dışında" bir varoluşu da göstermektedir. Rüyanın varolan nesnelerden, varlıklardan bağımsız, kendi başına bir varlık olarak da Tanpınar estetiğinde tuttuğu yer düşünüldüğünde "Her Şey Yerli Yerinde" şiirinin, başlığından itibaren, eskiden beri var olan, sonsuza kadar da varlığını sürdürecek olan, değiştirilemeyen, müdahale edilemeyen[12] bütün bir idealar âlemine gönderdiği söylenebilir. Şiirde bunun sembolü, soyuttan somuta doğru giderek söyleyecek olursak "rüya-gül" ikilisidir, Freûd'un, "rüyaları, isteklerin doyurulması, gerçekleşmesi" olarak tanımladığı hatırlanırsa[13] bu şiirdeki "gül" kadının gördüğü rüyanın gerçekleşmesinin simgesi olarak okunabilir. "Gül"ün doğadaki bir çiçek olarak değil de yarattığı çağrışımlarla "rüya"nın sembolü olarak kullanılması yalnızca bu şiire mahsus değildir. "Gül" başlıklı şiirin sonundaki şu dizeler ayna çağrışımlarla yüklüdür: "Doldurur hiç durmadan uzattığı bu tası, / Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyası!"

---

10 Nurullah Çetin, şiirde uyuyan bir kadının dekor içerisindeki durumunu, kadının güzelliğinin belirdiği zaman olarak "uyku hâli"ne bağlar: Nurullah Çetin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Hece* (Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı), Sayı 61. Ocak 2002, s. 46.

11 Bu konuda, Birol Emil'in söyledikleri dikkate değer: "Tanpınar'a göre, dış âleme ait varlıklar ve vakıalar bile duygularımızın, ruh hallerimizin, hayal ve düşüncelerimizin dışa vurmuş gölgeleri yahut sembolleridir. Bu noktada Tanpınar, bir başka yoldan, şaşırtıcı şekilde Eflatun'un 'idealar' nazariyesine yaklaşır." Prof. Dr. Birol Emil, *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Akçağ Yay., Ankara, 1997, s. 401.

12 Platon'un idealar âleminin özlü bir açıklaması için bkz., Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul, 2002, s. 528-529 veya Abdülbâki Güçlü, vd., *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara, 2003, s. 712-713.

13 Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, Payel Yay., İstanbul, 2001, s. 174 ve Louis Breger, *Freud: Görüntünün Ortasındaki Karanlık*, Çev. Aslı Biçen, YKY, İstanbul, 2002, s. 189

Daha geniş anlamda eşyanın rüyayla ilişkisi Tanpınar'ın başka şiirlerinde de zaman zaman karşımıza çıkar. Sözgelimi "Ne İçindeyim Zamanın"da, "Bir garip rüya rengiyle / Uyuşmuş gibi her şekil" derken aynı rüya halini sezdirir ve bu rüyanın eşya üzerindeki etkisini dile getirir. Yine benzeri bir atmosfer yaratma bağlamında "Dönüş" şiirindeki şu dörtlüğün özellikle son dizeleri hatırlanabilir: "Araştırdı bir baharın / Unutulmuş kokusunu / Ay ışığında dalların / Rüya dolu uykusunu".

Tanpınar poetikasının temel öğeleri sayılabilecek "rüya, musiki ve zaman" ekseninde okunduğunda, şiirin, bu temel öğelerin hepsini de bulunduran veya çağrıştıran bir metin olduğu görülür. Zamanın donmuş bir ânını şiirleştiren Tanpınar, bu donmuş, durdurulmuş zamanda görülen rüyayı doğadaki varlıklar aracılığıyla (özellikle de yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi "gül"le) canlandırmak ister ve doğa içerisinde adeta uyanık halde rüya görür, okuyucunun da bu rüyayı paylaşmasını sağlar. Şiir yoluyla yarattığı bu rüya hâli hem şiir metni olarak "Her Şey Yerli Yerinde"nin bir rüya nesnesi olarak algılanmasına hem de semboller aracılığıyla rüyadan çıkan varlıkların insanla birleşip yeni ve farklı bir âlem oluşturmasına zemin hazırlar.

(*Toplumbilim*, Ahmet Hamdi Tanpınar
özel sayısı, sayı 20. Ağustos 2006, s. 113-116)

SONRADAN GELENİN TANIKLIĞI

Emre Ayvaz

"okuyucuları üzerinde -birçok meselelerde getirdiği sarahate rağmen- ilk tesiri, bazı görüş veya hafıza hastalıklarının sebebiyet verdiği yanlışlıklara benzer."

Ahmet Hamdi Tanpınar
'İbnülemin Mahmud Kemal'e Dair'

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kitapları bugün dönüp okuduğumuzda bize ne anlatıyor? Bize bir şey anlatıyor mu? Ya da anlattığı söylenen şeyleri hakikaten anlatabiliyor mu? Ya da anlattığı şeyler, eğer böyle bir şeyler varsa, bize anlattığı söylenegelen şeyler mi? Sorular basit, ve cevaplarından önce soruların kendilerine, bu soruların sorulabiliyor oluşunun imâ ettiği acıklı duruma bakalım.

Tanpınar'ın yetmişlerin ortasından doksanların başına kadar bir keşif heyecanıyla tekrar okunması ve üzerine konuşulması, böyle bir entelektüel sürecin üretmesi beklenen basit sonucu, yani Tanpınar'ın yoğun bir şekilde okunan, tanınan ve bilinen 'kanonik' bir yazar haline gelmesini sağlayamamış görünüyor. Sorunu Türkiye'de zaten hiç kimsenin hiçbir şey 'okumuyor oluşunda' arayabileceğimiz gibi, pekâlâ Tanpınar'ın hâlâ 'doğru düzgün okunamamasında', ya da böyle kesin bir 'doğru okuma' olamayacağına göre, Tanpınar'ın metinlerindeki hareketi, varsa gücü açığa çıkaracak herhangi bir okumanın bir türlü yapılamamış olmasında da arayabiliriz. Yukarıdaki soruların imâ ettiği acıklı durum bu olsa gerek: ölümünün üzerinden geçen kırk küsur sene ve söylenen, yazılan onca şeyden sonra, hâlâ Tanpınar'da ne bulabileceğimizi, onu nereye koyacağımızı bilemiyoruz.

Bildiklerimiz var aslında ve bunları bir çırpıda sıralayabiliriz:

1. Türk modernleşmesinin bütün sancılarını derinden yaşamış, hayatı boyunca her anlamda sert bir kopuş anlamına gelen bu süreç üzerine düşünmüş ve yazmıştı.

2. Bu kopuş halini sürekli ve kurucu bir kültürel çelişki olarak yaşamıştı. 1930'daki Öğretmenler Kongresi'nde Divan edebiyatının ortaöğretimden kaldırılarak okutulmamasını önermiş kişiyken, 1940'lardan itibaren Divan şiirine ve klasik Osmanlı kültürüne geri dönüyor, ölümünden kısa süre önce tuttuğu günlüklerinin bir yerindeyse birkaç musiki parçasıyla Süleymaniye Camii'nden başka 'Garp'la ölçüşecek' bir şey 'tanımadığını' söylüyordu. Ve çelişkilerinin farkındaydı.

3. Önce öğrencisi, sonra dostu olduğu Yahya Kemal'den çok etkilenmişti. Bir türlü aşamadığı, şiirini güdük bırakan, derin bir etkilenmeydi bu ve ölümüne kadar onu meşgul etti.

4. Yahya Kemal'in yanında, etkileriyle olmasa da yaptıklarıyla 'daha büyük' idolleri de vardı: Valéry, Mallarmé, Proust. Onlardan nasıl yararlanacağını bildiği gibi, onların altında ezilip kaldığını da biliyordu: "Şiiri biliyorum ve yapamadım."

5. Hem yaşadığı zamanın en derin, en kültürlü yazarlarından biriydi, hem de en fazla ihmal edilmiş, yalnızlık çekmiş, tiye alınmış, anlaşılmamış, görmezlikten gelinmiş ya da dikkat çekmemiş olanlarından. Bunun da farkındaydı ve iktidarsız bir teslimiyetle isyankâr bir kendine güven arasında gidip geliyordu.

Bildiklerimiz kabaca bunlar. Ama bu bilginin, kendisinden daha geniş bir 'anlama'ya dönüşmesi gerekirken, kitabî ve soğuk bir bilgi olarak kaldığı da ortada. Çünkü bunların hepsini zaten Tanpınar kendisi de biliyordu. Türkiye'de büyük bir kültürel, zihinsel ve tarihsel (bu üçünün sırası değişebileceği gibi, birbirinden kopuk görünen üç öğe olarak ayrılmasalar da olur) kopuş yaşandığını, bunu herkesin yaşadığını ve herkes kadar, olsa olsa 'herkesten' biraz daha farklı terimlerle, ince nüanslarla kendisinin de yaşadığını Tanpınar biliyordu. Çelişkilerinin farkındaydı ve bu çelişkileri kimliğini yapan ana unsur olarak sahiplenmeyi öğretmişti kendisine (ama çelişkilerinin farkında olmak tabii ki *huzur* veriyor değildi.) Yahya Kemal'in üzerindeki büyük etkisini, hatta sadece ondan etkilenmiş olduğunu, herkesten önce zaten o düşünüyor, söylüyor, yazıyordu. İhmal edilişi, yalnız bırakılışı ve görmezlikten gelinişi üzerine, sorunu hem kendisinde hem de başkalarında arayarak ve narsisizmle ("Türk edebiyatının bütün bir tarafıyım!") paranoya ("etrafımdaki sükût 'conspiration'u") arasında, ikisi de olmayan makul bir kıvamı tutturmayı becererek durmadan kafa yoran zaten Tanpınar'ın kendisiydi.

Yani, bildiklerimiz arasında Tanpınar'ın kendisinin de bilmediği bir şey bulmak zor. Burası daha acıklı: Kendi kusurunu bilen ve dile getiren birisinin yü-

züne o kusuru vurmaktaki acıklılık. Size bir sorununu anlatmış olan arkadaşınıza, bir müddet sonra, zaten o sorunu size anlatanın o olduğunu unutarak, 'işte, farkında değilsin ama senin sorunun şu' demenizdeki sakillik. Kifayetsiz bir empatinin, 'anlıyorum, evet, gerçekten çok acı' diye kafa sallayıp konuyu değiştirmenin karşınızdakini daha da yalnız bırakmak demek olduğunu görememek. İnsanî bir hikâyenin -Tanpınar'ın ihmal ediliş ve anlaşılmayış hikâyesinin hazin tarafını melodramatik bir heyecanla tekrarlayıp durmanın tatsızlığı, beyhudeliği.

Hakkında yazılan her anma yazısıyla, üzerine söylenen her sözle, adı herhangi bir makale ya da kitapta her geçişinde yeniden üretilen ve Tanpınar'a haksızlık etmekle kalmayan, farklı şekillerde okunabilmesinin önünü de tıkayan bu 'hazin hikâye'yi sorgulamakla başlamalı işe. Çünkü bir zamanların 'kırtipil Hamdi' nitelemesindeki acımasız alaycılık, bu 'zavallı Tanpınar' hikâyesi tekrarlanıp durdukça ortadan kalkmıyor, hayır, biçim değiştirip tekrar Tanpınar'ın üzerine yapışıyor -bu sefer vefakârca bir acıma hissi olarak. Tanpınar'a acıyıp duruyor ve acımaktan okumaya vakit kalmadıkça, aynı kalıpları tekrarlamaktan başka şey yapamaz oluyoruz. Tanpınar'ın asıl güçlü ve önemli taraflarını göremediğimiz gibi, zayıflıklarını da yanlış noktalarda teşhis ediyor ve 'büyük romancı' ya da 'önemli şair' övgülerinin, bu tarz gecikmiş iade-i itibar jestlerinin Tanpınar'ı okumak ve anlamak olduğunu zannediyoruz. Ve böylece mesela Tanpınar'ın şiirindeki güçlü ya da önemli yanları göremediğimiz gibi, romanının zayıflıklarını da fark edemiyoruz.

Tanpınar'ı elden düşme bir psikanalizle kaba saba bir ödipal şemaya yerleştirip, Yahya Kemal tarafından alt edilmiş, ezilmiş, iktidarsız bırakılmış bir 'zavallı oğul'a çevirmek, ilginç ve kışkırtıcı yorumlar, okumalar olmaktan çıkalı çok oluyor. 'Yahya Kemal tarafından hadım edilmiş Tanpınar' hikâyesinin, dikkat çekebileceği bazı önemli noktalar bir yana, Tanpınar'ı 'tam olamamış', 'yapabilecekken yapamamış', 'başarılı değil ama gayretli' ya da daha başarı fırsatını bulamadan o hazin akıbetle yüzyüze gelmiş kahramanın 'olgunlaşma hikâyesi'ne mahkûm ettiği açık. Bu 'olgunlaşma hikâyesi'ni -*olgunlaşamama* hikâyesini- bize anlatan ses, kahramanının sesiyle kendi yazar sesi arasına bir mesafe koymayı beceremeyen, sık sık ikisini birbirine karıştırıp okuyucunun kulağını tırmalayan, ikna edici olmayı başaramayan acemi bir yazarın sesine benziyor. Tanpınar'ın hikâyesini anlatırken, fark etmeden, acemiliğinden -*beceriksizliğinden* demeyelim- Tanpınar'ı konuşturmayı unutup kendisi konuşmaya başlıyor (çok sık olmasa da Tanpınar'ın kendisinin de romanlarında düştüğü bir hata: incelmiş bir Ahmet Mithat sesi.) Kendi sesiyle, kendi söylemek istediğiyle, Tanpınar'ın sesini, söylemekte olduğu şeyi, Tanpınar'ın hilafına çelişkiye düşürdüğünün farkına varmıyor. Kahramanının niyetine, sesine ve sözüne bağlı kalamadığı halde, konuşsa zaten onun da aynı şekilde konuşacağından işgüzarca emin olarak söz alıyor Hikâyeci. Kahramanının mırıltısını, kendi gür sesiyle bastırıyor; öfkesini,

zar zor duyulur bir mırıltıya çeviriyor. Ve tıpkı o kötü hikâyeci sazı kahramanının elinden alıp, bambaşka bir sesle onun namına konuşmaya başladığı zaman, okuyucu olarak hissettiğimiz gibi, bize anlatılıp durulan 'Tanpınar' hikâyesi de içimizi cansızlık, heyecansızlık ve ikna olmamışlık hisleriyle dolduruyor.

Bu acemi romancı ya da aceleci hikâyeci hataları üzerine biraz düşünmek, herhangi bir kitabını elimize alıp okumaya başladığımız anda kafamızın gerisinde bir yerde çalışmaya başlayan 'Ahmet Hamdi Tanpınar' hikâyesini (bu hikâyenin öğeleri 'biyografik' öğeler bile olsa), 'ezik, yenik, bitik Tanpınar' imgesini kurmuş olan hoyrat 'eleştirel' tavrın sakatlıklarını görmemize yardımcı olabilir. Çünkü biyografi ile roman ya da hikâye arasında, en başta okuyucu ile yazar arasında yapılan anlaşmanın şartları dışında önemli bir fark yoktur. Yani: bir biyografiyi anlatılanların gerçek olduğuna en baştan inanarak okuruz (okuyup bitirdikten sonra bu inancımız pekâla sarsılabilir), bir roman ya da hikayeyiyse anlatılanların gerçek olmadığını başından itibaren aklımızın bir köşesinde tutarak. Ama 'gerçek' kavramıyla uğraşmaya başladığımız anda işler karışacak, biyografik bilginin gerçekliği de bir roman ya da hikâyeninki kadar su götürür hale gelecektir. Elimizde bire bir temsili olmayan, yaşanıp bitmiş bir hayatın bilgisi her zaman, ancak bir anlatıcısı, seslendiricisi, yorumlayıcısı olan bir *hikâye* olarak varolabilecektir. Yani, bu uzamış ve sıkıntılı 'temellendirme' cümlelerinin varmaya çalıştığı o aslında çok harcıalem hisse: gerçeklik dediğimiz şey, görüntüsü içinden bakılan perspektife göre çarpılan, sabitlenmesi imkansız bir 'karar verilemezlik' halidir. Ama sabitlenmesinin teorik açıdan imkânsız oluşu, pratikte sabitlenmediği, sabitmiş gibi görünmediği anlamına da gelmez. Eleştiri de vazifesini temelde bu durumdan çıkarır: sabitlenmeye eğilimli olan şeyi, bıkmadan, tekrar ve tekrar o sabitlikten çıkarıp başka bir şeye dönüştürmek. "Gerçeklik" diye bir şeyden bahsetmenin imkânının, o gerçekliğin kendini gösterdiği perspektiflerin çoğalmasında, birbirlerini aşıp iptal etme yönünde bir çatışma döngüsüne girmelerinde yattığını sürekli hatırlamak ve bu çatışmayı inat ve ısrarla kışkırtmak. Sorgulayabilsek pekâla başka türlü de anlayabileceğimiz bir hikâyenin, çoktan bizim yerimize anlaşılmış, hikmetinden sual olunmaz bir "gerçeklik" olarak karşımıza dikilmesi, bizden bakmamızın değil "doğru hatırlamamızın" beklendiği anlamına geliyor. Bakmanın bile isteye unutmak, unutmanın da yeniden görebilmek demek olduğunu bizden gizleyen bir *hikâye* bu.

Tanpınar'ı da, onu temsil ettiği iddiasını taşıyan, sabitlenmiş bir hikâyeye ikna olmuş olarak; en başta, farkında olmadan kabul ettiğimiz, verili bir 'Tanpınar' hikâyesine gömülü olarak okuyoruz. Herhangi bir cümlesini okumadan önce, o cümlenin dahil olduğu hikayeyi bize hatırlatan, bize o cümleyi anlamlı kılacak çerçeveyi sunan Hikayecinin sesini zaten çoktan duymuş oluyoruz. 'Tanpınar'ın nasıl okunması gerektiği' sorusuna şüphe götürmeyecek nihai cevabı vermiş bir okuma geleneğinin parçası olarak okuyoruz Tanpınar'ı. Ve başlarda sözü geçen

acıklı duruma bir kere daha dönmüş oluyoruz: bir yazarı okumayı, anlamayı, ya da daha temelde, bir yazarla, bir kitapla 'yüzyüze gelme' büyüsünü ortadan kaldıran böyle sert bir cevap, Tanpınar'ın nasıl okunması gerektiği' sorusundaki anlamsızlığı, körlüğü ortaya çıkarıyor. Biraz hız keselim: aslında ne her dediği kanun yerine geçen böyle görünmez bir 'Hikâyeci' var, ne de ideal ve soyutlanmış bir 'kitapla ya da yazarla büyülü yüzyüze gelme anı'. 'Hikâyeci' denen şey, olsa olsa, birbirinin içine geçen, birbirinin içinden çıkan, birbirini törpüleyen, iptal eden ya da onaylayan görüşlerin birikip çökelmesiyle oluşan bir gelenek olabilir: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kimliğine, hayatına, düşüncelerine, edebiyatına, edebiyat ve düşünce tarihi içindeki yerine dair üzerinde aşağı yukarı konsensüse varılmış, baskın görüş. Kitap ya da yazarla yüzyüze gelme ânıysa, bu görüşün ne derece baskın olduğuna dair bir bilgi verebilir en fazla.

'Okumak' denen o derin (dolayısıyla mutsuzluk ve yabancılaşma üretmeye çok müsait) yalnızlık halini, sınırlarını ihlal etmeden çevreleyip kırılganlığından kurtarmak yerine, sinir bozucu bir ısrarla sekteye uğratıp duran ve ısrar ede ede sonunda esir almayı da başaran bıktırıcı bir gelenek söz konusu. Okuyucunun bir yazarı yalnızlık içinde ve yalnızlığına müdahale edilmeden ve de üstelik yalnızlığını kifayetsiz bir kıvranma halinde yaşamaktan çıkarak okumasına yardım edecek, özgürleştirici bir yorum geleneğinin yokluğundan söz ediyorum. O geleneğin yokluğunda, hâlâ varılamamış o bomboş yerine çok uzun süredir hantal, dediğim dedik ve yerinden ziyadesiyle memnun bir 'basmakalıp düşünceler' listesinin vekâlet ettiğinden bahsediyorum. ("Gelenek" demişken: Tanpınar'ın çok alıntılanan "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" lafının aslında devamlılığı değişmeye yeğ tutan bir hiyerarşi barındırdığını, ve maalesef diyalektik görünümlü bir "muhafazakar temenni" olmanın ötesine geçemediğini düşünüyorum.) Sadece Tanpınar'ı değil, pek çok başka kader arkadaşını da (gecikmiş keşfedilişinin, *Kıskanmak* isimli romanında Türk edebiyatının ilk 'kötü' kahramanını yaratmış olmasının alkışlanması dışında pek bir hayrını görmeyen Nahid Sırrı Örik meselâ) tekrar tekrar okuyup anlamaya çalışmaktansa, kronolojik ve hiyerarşik bir düzene alelacele yerleştirip rahatlamaya hevesli bir eleştiri geleneğinden söz ediyorum.

Mesele, kitapları nasıl okuyacağımızı, yazarları nasıl seveceğimizi ya da niçin umursamayacağımızı bize söyleyen bir eleştiri geleneğinin var oluşu değil; var olan geleneğin bize, başka türlüsünü hayal etme imkânımızı büyük ölçüde ortadan kaldıran bir şiddetle, kaba saba bir 'kurallar, görüşler, yorumlar, değerlendirmeler ve özetler' şemasını ezberletmeye çalışıp durması. 'İyi edebiyat' denilip durulanın basbayağı 'kötü edebiyat' olduğunu, ya da tersini görebilmeyi, yani bize sunulan, önümüzde hazır bulduğumuz şemadan görece bağımsız bir zihinle okuyabilmemizi elinden geldiğince zorlaştıran bu geleneği; bu maceralarını anlattığı kahramanı bir türlü rahat bırakmayan, hep lafını bölen, hep aya-

ğına dolanan, hep olabileceğinden daha küçük bir şeye indirgeyen beceriksiz Hikayeciyi sorgulamak gerek. Tanpınar hakkında verilmiş, neredeyse kitaplarının yeniden okunmasını anlamsızlaştıracak kadar kesin cevabı silip, Tanpınar'ı cevabı sürekli ertelenen, cevaplanarak öldürülmesine izin verilmeyen sürekli bir soru olarak muhafaza etmenin yolunu aramak gerek. İyi bir yazarın yaptığı cevaplar vermek değil sorular sormaksa eğer, doğru eleştirinin kendine biçmesi gereken görev de yazarı bir şeyin cevabı değil, pek çok şeyin sorusu olarak ortaya çıkarmaktır.

* * *

Tanpınar'ı sürekli olduğundan daha zayıf bir figür haline sokmaya çalışan (belki bunu yapmaya istekli olmayan, bunu *yaptığı bir şey* olarak da görmeyen, ama yazarın hayatını dramatikleştirdikçe kesinlikle kitaplarını daha ilgi çekici bulan) bu eleştirel sesin (geleneğin ya da hikâyecinin sesi, demek istiyorum) en önemli özelliğinin 'biyografiye' atfettiği hayatî önem olduğunu söyleyebiliriz. Yazarın eseriyle hayatı arasında bire bir tekabüliyet ilişkisi olduğundan hiç şüphe etmediği gibi, eseri anlamanın en önemli yolunun yazarın hayatını bilmek olduğundan da emindir bu eleştirel ses. Çünkü 'hayat' (yazarın hayatı), ona göre 'eser'den daha *gerçektir*, üzerinde sağlamca durulabilecek o esas zemindir, esere ancak oradan bakabilir ve yazarın yazdıklarının hayatının dolaysız birer temsilî, yansıması, ifadesi olduğunu düşünür.

Bu, hayatı sürekli eserin bir adım -aslında daha fazla adım- berisine yerleştirme tavrı üzerine otuzlu yaşlarının başında, daha büyük romanına başlamadan önce Proust'un da öfkeyle kafa yorduğunu biliyoruz. Yirminci yüzyıl başı Fransız edebiyatına kural koyucu, gür sesiyle hâkim olan Sainte-Beuve'ün geliştirip, uygulayıp, büyük ölçüde kabul ettirdiği 'biyografik eleştiri' anlayışının tepeden tırnağa yanlış olduğunu çok iyi bilen -ve bu konuda kendisine çok da yandaş bulamamış olan- Proust, uzun süre üzerinde çalıştığı *Sainte-Beuve'e Karşı* isimli bitmemiş kitabına, bir sabah annesiyle yaptığı bir konuşma sahnesiyle başlayacaktı. Bu konuşma boyunca yavaş yavaş ortaya çıkarak gelişecek olan düşünce kabaca şöyle bir şeydi: bir yazarın hayatına dair bilgi sahibi olmanın yanlış ya da anlamsız bir tarafı yoktur, ama bu hayatı yazarın eserinin kapısı, kilidi ve anahtarı olarak görmek, bir eseri ancak yazarın huylarını, takıntılarını, mutsuzluklarını ve mutluluklarını, başından geçenleri ve tanıdığı, sevdiği, etkilendiği insanları iyi bilirsek anlayabileceğimizi düşünmek büyük bir hatadır. Proust'un bu Sainte-Beuve hakkındaki yazamadığı kitabın, asıl kitabının, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin taslağını oluşturduğunu Proust 'biyografilerinden' biliyoruz (Kitabın başlardaki adının *Sainte-Beuve'e Karşı, Bir Sabahın Hatıraları* olduğunu da öğreniyoruz.) Kitabının kayıp kahramanı Albertine'i kurarken gerçek hayattan kimi model aldığını soran birisine Proust, "bir kitap, insanın artık çoğu taşın üzerindeki yazıları okuyamadığı kocaman bir mezarlığa benzer" cevabını vermiş.

Mezar taşlarının üzerindeki isimleri sektirmeden sayabilirdi de bize ve hiçbir şey fark etmezdi. Albertine'in aslında kim olduğunu öğrenmenin merak tatmini dışında bir yararı yoktur -*Huzur*'da. İhsan'ın Yahya Kemal, Mümtaz'ın Tanpınar'ın kendisi, başka kahramanların da başka birileri olduğunu öğrenmenin de (Tanpınar, günlüklerinin bir yerinde ümitsizce âşık olduğu bilinen bir kadını model alarak kurduğu hikâye kahramanlarını sıralar.) Bu gerçek hayattaki modelle, roman ya da hikâyedeki karşılığını eşleştirme oyununun olsa olsa tek bir sonucu olabilir: bir kere daha edebiyatı, hayata, yani 'daha gerçek' bir zemine çekmek. Böylelikle, 'gerçek modeliyle' arasındaki tekabüliyet adım adım ispatlandıkça, sanki edebiyat asıl anlamına kavuştuğu gibi, edebiyat eleştirisi de asıl işini, şifreleri birer birer çözüp, edebiyatı tekrar 'bir zamanlar olduğu o asıl şeye', hayata dönüştürme işini yapmış olur.

Edebî eleştiri geleneği, ya da Hikâyeci, kahramanlarını hep gerçek hayattaki 'asıllarını' imâ eden, okuyucuya sürekli 'ben burada, kitapta değilim aslında, orada, hayatın içindeyim' dercesine göz kırpan, Platonik suretler olarak hayal eder. Kahramanlar gibi sahneler ve olaylar da kendilerinden başka bir şeyi kastediyor olmalıdırlar. Çünkü, içinden çıktıkları ve zaten çıktıkları gibi dönecekleri, dönmeye direniyorlarsa da kavramsal bazı araçların acil müdahalesiyle bir an önce döndürülmeleri gereken hayat, *asıl gerçektir.* Edebiyat da dolayısıyla, paradoksal biçimde, tekrar hayata iade edilerek, hayat içinde eritilerek iptal edilmek üzere yapılan bir şeydir. Burada edebiyatın kendisini başlıbaşına bir zevk, deneyim ya da bilgi kaynağı olarak görememe sorunu yok mu? Ya da estetiğin hep sosyoloji ya da tarihin birkaç basamak altında durduğu bir hiyerarşi işlemiyor mu burada? Edebiyatın sadece kendi araç gereciyle bir şey söylemeye kalkışmasına burun kıvrılmıyor mu? Hazza dayanan 'yüz kızartıcı' temelinin kefaretini, bir şekilde bulup buluşturacağı bir "gerçekliğe sadakat yemini'yle ödemesi beklenmiyor mu edebiyattan? Sık karşılaşılan "hayattan ve gerçeklerden kopukluk" ithamının altında, edebiyatın kendisinden daha önemli bir şeye gönüllü vekillik yapmadıkça "boşa kürek çekmek"ten öteye gidemeyeceği fikri yok mu?

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve *Huzur*'u ısrarla, birincisi baştan aşağı alegorik, ikincisiyse neredeyse belgesel, ama her ikisi de 'Türk modernleşmesi' denilen büyük hikâyeyle ilgili bilgilendirici ve yol gösterici birer el kitabı gibi görmenin böyle bir tarafı var. Bu Tanpınar okuması okuyucunun içini derin bir anlamsızlık hissiyle dolduruyor: madem söylemek için lafı o kadar dolandırdığı ve bulandırdığı şey buydu, ne diye açık açık bunu anlatan bir makale yazmadı da, kahramanlar, sahneler yaratma zahmetine katlandı? (Ya da romanları zaten bu konularda yazmış olduğu makalelerin eğlenceli birer illüstrasyonu mu sadece?) Romanlarında o kadar sıkı bir semboller ağı kurmaktaki hedefi, o sembollerle kastedilen asıl şeyleri uzun çabalar sonucu keşfedecek okuyucuya bir 'keşfetme hazzı' bahşetmekten mi ibaretti? Tanpınar'ın 'roman'dan anladığı, kişileştirilmiş

bazı soyutlamaların, insanlarla temsil edilen fikirlerin belli bir yer ve zamanda birbirleriyle tartıştırılması mıydı?

Borges, Nathaniel Hawthorne hakkındaki yazısında, Poe'nun Hawthorne'u 'alegori' yazmakla suçlamasından bahsettikten sonra, 'alegori'nin edebiyattaki yeri üzerine yapılmış tartışmaları özetler ve Poe'nun görüşüne, biraz yumuşatarak katılır: "Hawthorne'u harekete geçiren, Hawthorne'un çıkış noktası genellikle durumlar -kişilikler değil. Hawthorne önce, belki de farkında olmadan, gözünün önüne bir durum getiriyor, sonra bu durumu canlandıracak kişileri bulmaya çalışıyor." Başka bir yerde Borges, Hawthorne'un *Amerikan Defterleri*'nden yaptığı bir alıntıyla örnekler bu tavrı: "Bir adamın midesine bir yılan girmiş, on beş yaşından otuz beşine dek adama korkunç acılar çektirerek ondan beslenmiş." Bu kadarı yeterli ama Hawthorne şunu da eklemek zorunda hissediyor kendini: "Bir kıskançlık ya da başka kötü bir tutku." Tamamlayamadığı son romanı *Aydaki Kadın*'ın notlarında, Tanpınar'ın hikâye kafasının çalışma şeklinde de buna benzer bir şeyi düşündüren özellikler buluruz. Karakterler hakkında söylediklerinden sonra genel düşüncelere, fikirlere, kavramlara geçer. Bu düşünceleri çok önemser Tanpınar ve kitabının öncesinde, içinde ve çevresinde bir düşünce dünyası, felsefî hâle yaratmak ister. Romanın dramatik yapısı, yani kahramanların birbirileriyle ilişkileri içinde girip çıktıkları sahneler ve roman dünyasındaki hareketleriyle bu daha uçucu, daha çekingen düşünce hâlesi arasında sürekli bir gidip gelme vardır. Kahramanlar düşünceyi geliştirir, olgunlaştırırken, derinleştirirken, düşünce de kahramanlara aynı şeyi yapar. Yapması beklenir. Tanpınar'ın romanlarını zayıflatan bir şey varsa, iki unsur arasında sürekli ve düzenli bir gidip gelme halinin olamayışıdır bu. Sıklıkla bu düşünce hâlesi öne çıkmaya ve dramatik yapıyı, kahramanların seslerini hükmü altına almaya çalışır. Orhan Koçak buna benzer bir durumdan bahsederken 'kavramı asmak' diyordu: "Tanpınar'da her şey, önce bir kavram olarak vardır. O kavram bir askıdır. O askıya bazı örnek durumlar, örnek sezişler asılır. Çamaşır gibi o türden beylik cümleleri vardır. Meselâ: 'Hayat gariptir. Bazen en tabii verimlerle bize bir opera-komik hazırlayabilir.' Bunun gibi çok cümle vardır. Bir cümle söyler ve onu asar. Balzac'ta da vardır. Bir felsefî genelleme vardır, ondan sonra onu asar. Ama Balzac'ta o genelleme önemsizleşir. Tanpınar'da ise önemli olan askı olarak kalır." Aslında edebî öncülünü Tanpınar'ın da sevdiği Proust'ta rahatlıkla bulabileceğimiz bir kavram-durum ilişkisidir bu: Proust'ta da geniş zaman kipli ve 'hepimiz' hakkında bir genelleme okuruz, ama peşinden gelen, o genellemeyi doğrulamak ya da vurgulamak için icat edilmiş bir durum değildir. Dramayla geniş zaman kipli genelleme arasında mesafe yoktur. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin başından sonuna kadar tıkır tıkır işleyen anlatı mekanizması, durumların genellemelerden, genellemelerin de durumlardan doğması esasına dayanır. Anlatının dünyası o genellemenin düşürdüğü ışıkla aydınlanır, genişler, de-

rinleşir Proust'ta. Tanpınar'da ise, belli belirsiz de olsa, bir şeyler aksar: Genelleme romanesk durumla iç içe geçemeyecek kadar hantal ve 'genel' durur. Tanpınar'ın genellemeleri romanesk durumu aşıp içermeye çalışır, onunla ilişkiye geçmek yerine çekingence yan yana durmakla yetinirler. Genelleme pekâla söz konusu dramatik durumdan çıkmış da olabilir, ama bu tek yönlü bir harekettir Tanpınar'da; dramatik duruma ışık düşürmek için orada değildir genelleme, sadece kendisini aydınlatır, ışığı düşürmekle yetinip sahneyi tekrar dramaya terk etmez. Seyircinin dikkati sahneye vakitsizce dalıp, kararsız bir şekilde ortalıkta dolandıktan sonra başarısız bir ezberle repliğini söyleyen genellemenin beceriksizliğine takılır ve asıl hikâyeyi unutur gibi olur.

Bu 'hazırlıksızlıkların' hikâyeyi kesintiye uğratması ve sonuç olarak -Orhan Koçak'ın ifadesiyle- "askının önemli hale gelmesi", Tanpınar'in romanlarını zayıflatır belki, ama Hawthorne'unkiler gibi birer alegoriye çevirmez (ki Hawthorne'un kitaplarında da, yazarın alegorileştirme niyetine direnen, kavramların somut varlığını okuyucu nazarında büyük ölçüde ihmal edilebilir kılan, kuvvetli bir dramatik yan vardır.) Tanpınar'da da kavramların gücü altında sönükleşseler de, onlara direnen ve sürekli kendilerini hatırlatmaya çalışan sağlam dramatik unsurlar vardır. Zayıflayan ve sonunda romanın da zayıflamasına yol açan şey de, aslında tek tek unsurlar değil, bu unsurlar arasındaki ilişkidir. Çok göze batan bir şekilde olmasa da, dramatik unsurlar arasındaki ilişkiler, yine drama tarafından değil, dramayı aşan, en iyi durumda *eşlik edebilen* kavramlar tarafından kurulur. Bunun çelişkili bir sonucu vardır: bir taraftan, hikâye gücünü sadece kendi iç hareketinde bulamadığı, kavramlardan destek aldığı için dramatik yapı gevşer, bir taraftan da hikâye kendisini bir türlü tamamen kavramlara emanet edemediği için kavramsal yapı sağlam duramaz. Yani, Tanpınar'ın kitabında pekâla bu kavramları, bu kavramların baskınlaşma çabasını, taşıdıkları önemi görebiliriz, ama bunu görmekle yetinmek her zaman için kitabın önemli bir kısmını ıskalamak anlamına da gelecektir. Eninde sonunda, belki kavramlar arasında sıkışmış, ama asla tamamen onlar tarafından idare edilemeyen dramatik bir fazlalıkla yüzyüzeyizdir (ve benzeri şeyler Tanpınar'ın metinlerini sıkı ve sistemli bir semboller ağı olarak okuma tavrına karşı da söylenebilir.) Ne *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ne de *Huzur* birer alegoridir, ne *Sahnenin Dışındakiler* ne de *Mahur Beste* sabırla deşifre edilmeyi bekleyen sembol ağlarıyla kurulmuştur; olsa olsa birer alegori olarak okunmayı kışkırtan ya da sembollerle doluymuş gibi duran yanları vardır ve kışkırttıkları bu tarz yorumların kendi edebi iddialarının aleyhine işlediğini fark edemezler.

Fark etmedikleri şey, sık sık birer alegori gibi davrandıklarıdır. Sürekli bir kararsızlık içindeymiş gibi görünürler: bu diyalog ya da sahne ya da geçiş, aslen anlattığından başka bir anlama da gelsin mi, gelmesin mi? Ama eğer alegori bir şeyi anlatmak için başka bir şey anlatmak demekse, ve her alegori işin ba-

şında okuyucu tarafından "alegori" olduğunun anlaşılmasını istiyorsa, Tanpınar'ın kitaplarının, kararsızlıklarına rağmen, asıl arzuladıklarının alegorik anlam olmadığını söyleyebiliriz.

Alegori bize bir şey söylemekle kalmaz, ne söylediğini de söyler. Kendisi olma, anlamını kendisi üretme çabasına girmeyen, bütün yapısını verili bir anlamın üzerine kuran ve o anlama tabi kılan edebiyattır alegori - "kötü" edebiyattır. Eğer alegorinin "kötülüğünü" affettirdiği durumlar varsa, bunlar verili bir anlamın haritası olmanın yanında, derinlikli bir manzara olmayı da amaçladığı durumlardır: Kendi kendisinden kurtulduğu ve iyi edebiyat gibi davrandığında (Kafka, Mann, Dickens'ın bazı kitapları), karmaşık durumları ele aldığında (Dante, yine Kafka), ya da 'alegorik hakikat'in peşinde kendi kendisini iptal ettiğinde (Melville). Yani, hem alegorik olduğu, hem de neyin alegorisi olduğunu unuttuğu, 'gösterilen'ini teşhis edemediğimiz bir "mesel"e dönüşmeyi başardığı zaman. Melville'de de, Kafka'da da, Feridüddin Attar'da da alegoriyi gizleyen, alegorik olmadan da varolabilen dramatik bir doluluk buluruz.

Tanpınar'ın kitapları buradan bakıldığında arada bir yerde dururlar: alegorileşmeye ramak kala kendi üzerlerine kapanır, ucu görünür gibi olmuş o "asıl anlamı" dayanaksız bırakıverirler. Başka bir anlama yönelmiş imâların zar zor da olsa seçilebildiği çatlaklar vardır metnin orasında burasında ve metin bir yandan da var gücüyle o çatlakları sıvamaya çalışır. Alegori gibi davranır, ama gerisini getirmeden işini yarım bırakır; niyetlenmiş gibi görünür, sonra garip bir şekilde vazgeçer. Tanpınar'ın kültürel, tarihsel, psikolojik, otobiyografik ya da mitolojik bir yığın anlamı, onları taşıyamayacak kadar kırılgan bir sahneye yüklemeden edemediği anların yanıbaşındaki, anlamın geleceği varsa zaten kendiliğinden çıkıp geleceği sezgisiyle, bütün dikkatini karakterinin insanîliğine ya da üslubunun ritmine yoğunlaştırdığı anlardır bunlar. Bu gerilim ve sallantı, Tanpınar'ın kavramları dramadan daha fazla önemsediğinin değil, olsa olsa düşünceyi edebiyata dönüştürmekte zorluk çektiğinin alametidir. Kavramı metnin içinde hünerle yoğuramaz ve olduğu yerde bırakır. Dramayı düşünceye arzuladığı ustalıkla bulayamaz ve asıp gitmekle yetinir. Ama bu Tanpınar'ın kusurudur, zanaatının eksik tarafıdır -edebiyatının temeli değil. Çünkü romanları ve hikâyeleri, üzerlerinde her şeyin açık seçik gösterildiği birer yüzey olmak istedikleri kadar, içlerinde kaybolunacak birer hacim olmayı da arzularlar. Birer harita olmaya heveslendikleri kadar, birer peyzaj, topografya, manzara olmayı da arzuluyorlardır. Hem harita olmayı istemeyip hem de bir manzaraya nasıl dönüşeceklerini çıkaramadıkları anlar vardır; zaten zahmetsizce bir manzara olarak belirdikleri anlar, manzara olmaya çalışırken harita olup çıktıkları anlar vardır. *Birer harita da olmamaya* gönülleri tam el vermez, (Tanpınar da bazen kendisini, Borges'in Hawthorne için söylediği gibi, bir şeyler "eklemek zorunda hisseder") ama her seferinde, sonunda başarabilseler de başaramasalar da, birer manzara olmakta diretirler.

Tanpınar'ın romanlarını ısrarla birer alegori ya da sembol ağı olarak anlamak ve her şeye rağmen "derinlikte" diretişlerini görmemek, bu romanları okuyamamış olmanın yanında başka bir sonuç daha doğuruyor: Tanpınar'ın kendisini de bir alegori ya da sembol olarak görmek. Tanpınar'ın hayatı, bu kadar önemseyip üzerinde durduğumuz, bıkmadan bir eksiklik ve yarımyamalaklık hikâyesi olarak anlatıp durduğumuz hayatı, bizi hep o romanlarda teşhis ettiğimiz alegorinin, 'romanesk alegorinin' *gerçek hayattaki* aslı, 'asıl alegori' olarak ilgilendiriyor. Tanpınar bizim için sadece 'Türk aydını' denilen soyutlamanın vücut bulduğu bir kişileştirme, alegorik bir hikâye olarak mümkün. Tanpınar'ın hayatı Türk modernleşmesi hikâyesinin, kitaplarıysa her ikisinin içinde eriyor. Yalnızlığını, çelişkilerini ve tereddütlerini onlardan birer 'ders' çıkarabildiğimiz için önemsiyoruz, ve belki de bu yüzden hâlâ elimizde bir 'Ahmet Hamdi Tanpınar' biyografisi yok. Zaten üzerine bolca yazılıp çizilen 'Türk aydını', 'Türk modernleşmesi' gibi büyük kavramlara alegorik temsil hizmeti verdiği sürece ihtiyaç duyulan ve bu kavramlar üzerine yazılıp çizildikçe sanki zaten özel olarak mesai harcanmasına gerek bırakmadan, bir yan ürün olarak kendiliğinden ortaya çıkan bir hayat. Teselli ve açıklama ihtiyacıyla arasıra hatırlanıp başvurulan bir anekdotlar ve vecizeler güldestesi. Bir gariplik de burada: Tıpkı şiirinin, tek tek mısraların gücüne değil manzumenin bütünlüğüne yaslanan bir şiir olması gibi, Tanpınar'ın düzyazı üslubu da aforizmaya yeltenmeyen, belagatten çok analitik bir sükûnete dayanan bir üsluptur. Cümleleri hayli temkinli, azıcık sarsak, düşünceleri de çoğunlukla vecize meraklısı okuyucuyu hayal kırıklığına uğratacak kadar soğukkanlıdır. Dolayısıyla üst üste iki defa kör olmuş gibiyiz: Tanpınar'ın hayatını Türk modernleşmesinin fedakâr bir alegorisine çeviriyor, üstüne üstlük bir de bu alegoriyi Tanpınar'ın en sönük tarafıyla kurmaya çalışıyoruz. Bir soru olarak Tanpınar kendisini özetleyip rafa kaldırma heveslisi bir hikâye tarafından bastırılıp duruyor ve Tanpınar'ın Türk modernleşmesi'yle ilişkisi, romanlarının hayatıyla ilişkisini hatırlatır hale geliyor: birincisi, varlığının gerekçesini, ikincisine indirgenerek silinecek olmasında buluyor.

Sürekli anlatılan ve sürekli silinen bu hayat hikâyesinin düğüm noktasını, Tanpınar'ın kritik bir anda önemli bir hamleyi yapamamış olması gibi bir şey oluşturuyor. Bize anlatılan hikâye, başından sonuna kadar, bu yapılamamış hamlenin ileriye ve geriye doğru, Tanpınar'ın bütün hayatına bir eksiklik bilinci olarak yayılması teması üzerine kurulu. Belli bir yaşta Yahya Kemal'le tanışıyor Tanpınar, onun karizmatik 'şair, sohbet adamı, düşünür' halesine kapılıyor ve çok kritik bir anda da, bir şekilde o haleden kurtulacak gücü kendisinde bulamıyor. Ve bu hayli tanıdık görünen edebî etkilenme hikâyesi, biz devamında neler olduğunu merak ederken, bir anda kesintiye uğrayıp olduğu yerde daireler çizmeye başlıyor. (Hikâyecinin acemiliği, gözünü hikâyesinin hareketinden, temanın gelişip serpilmesinden ya da karakterinin yaşayacağı dönüşümden ayır-

maması gerekirken, yazdıklarının güzelliğine kapılıp aynı paragrafı allayıp pullamak ve daha parlak sıfatlar bulmakla oyalanmasında.) Hikâye şu döngüye kapılarak noktalanıyor: Kendinden emin bir 'tamlık' olma fırsatını ıskalıyor Tanpınar ve hayatının geri kalanını bu kaçırılmış fırsat üzerine düşünmekle geçirdiği gibi, Yahya Kemal'le tanışmadan önceki kısmını da bu 'eksiklik' duygusunun kökenlerini arayıp bulacağı bir geçmiş olarak kuruyor. Ödipal kavgadan yara bere içinde de olsa, yenilmeden çıkıp artık bir tamlık olabildiği hissine kavuşma fırsatını bir kere kaybetmesi, bütünlüklü bir bilinçle bütünlüklü eserler vermesini mümkün kılacak bir zemini de sonuna kadar kaybetmesi anlamına geliyor. Bize anlatılan Tanpınar hikâyesi böyle bir şey. Kendi çelişkilerimizin, tam olamama, arada kalma krizlerimizin açıklamasını bulduğumuz o alegorik ve model işlevi gören hikâye böyle bir şey. Ve hikâye meşruiyetini, 'biyografik bir kesinlikle' kendisini dayandırdığı bazı bilgilerde buluyor: Tanpınar'ın mektupları, günlükleri, yazıları, romanları.

Başlarda söylediğim gibi, bu bilgilerin taşıdığı bir doğruluk payı olabilir; ama bu doğruluk payı bizi Tanpınar'ın kitaplarını, onun yazdığı gibi okumaya vakıf olamadığı, işlediğini bile bilmediği, kendisine sorsak hakkında bilgi alamayacağımız, ve ancak biz, ona dışarıdan bakanların görüp adlandırabileceğimiz bir cihaz -İbnülemin'i açıklamamıza yetmeyeceği gibi, İbnülemin'i onsuz da açıklayamayacağımız, karışık, eski model, artık kullanılmayan, paslı bir cihaz. (Tanpınar'ın 'cihaz' kelimesini kullanışında bir 'mekaniklik' imâsı aramak yersiz olur, ama bir -bilmem yapmaya çalıştığım ayrım için uygun kelime mi- 'mekanizma'yı kastettiği söylenebilir sanırım.) Yazıda Tanpınar'ı, bir insan olarak İbnülemin'i anmak, anlamak ve anlatmak kadar ilgilendiren bir başka şeyin de, bu cihazın artık kullanılmaması, devreden çıkmış oluşu ve bu durumun İbnülemin tarafından kabul edilmeyişi olduğu söylenebilir. İbnülemin'le yaşadığı zamanın ahenkli bir bütünlük olabilmesini mümkün kılan cihaz artık pek de iyi çalışmıyordur, yani onu olduğu gibi kabul eden, yadırgamayan, "şakalarına hayretten başka cevap aldığı" zamanlar geçip gitmiştir, ama o hâlâ geçmemiş gibi yapar, acı verici bir bilgiden korunmak için kendisini körleştirir, keskinleştirir, sivriltir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bir yerinde Tanpınar bu cihazı Seyit Lûtfullah'a da yerleştirir: "Dünyadan haksızlığı, sefaleti kaldıracak, tam bir adaletle insanları idare edecekti. Çünkü bu acayip adamın, adeta müstakil bir cihaz gibi işleyen, hatta zaman zaman da asıl kişiliğini yapan garip hareketlerini içten idare ettiği duygusunu bırakan bir adalet ve haksızlık davası vardı." Burada da hem Seyit Lûtfullah'ın içinde olan, hem de ondan bağımsız şekilde çalışan bir cihaz vardır: şaşırtır, güldürür, yadırgatır. Dünyayı, kavramları, zamanı ve nesneleri akıl dışı görünen bir tasnif mantığıyla anlıyordur Seyit Lûtfullah. İçindeki o 'müstakil cihaz', işlevini ancak Sürrealist bir enstalasyonun rüya aracılığıyla ilişki kurduğu dünyada kazanabilecektir sanki. (Sürrealistlerin ve onlardan da ön-

ce Patafizikçilerin fazlasıyla karmaşık ama çalışmayan makinelerini hatırlayalım.) Zaman dışı ve grotesk görünür ve böyle görünmekte de ısrar eder; çünkü varlığını sürdürebileceği mümkün ve mevcut tek mecra 'grotesk'tir. İbnülemin'i hatırlatır şekilde, Seyit Lûtfullah da "devam etme" iradesini bir abartı zırhıyla koruyabilir ancak.

Freud'u okuduğunu, çok okumasa da okuduğu kadarından bayağı etkilendiğini bildiğimiz Tanpınar, İbnülemin'in kendisini körleştirişini, cihazın artık çalışmadığını görüp kabul etmekten ısrarla kaçışını anlamaya çalışırken bazı Freud'çu temaları kullanır (yazıda Freud'un adı geçmese de, "Tanpınar'ın arkasında çalışan cihaz"ın önemli parçalarından birinin Freud olduğu rahatlıkla söylenebilir): "İbnülemin Mahmut Kemal Bey'in okuyucuları üzerinde -birçok meselelerde getirdiği sarahate rağmen- ilk tesiri, bazı görüş veya hafıza hastalıklarının sebebiyet verdiği yanlışlıklara benzer." Demek ki, okuyucu İbnülemin'in garipliğini hemen ya da kısa bir süre sonra farkına varılan bir yanlışlık gibi algılayacaktır; karşılaştığı şeyi ısrarlı bir dil sürçmesi gibi görecek, 'böyle olacakken, olması gerekirken, *yanlışlıkla* şöyle oldu' duygusundan kurtulamayacak, ama hatırlayamadığı ve iradesi dışında, başka bir şeyle ikame ettiği o şeyin ne olduğunu da bir türlü bulamayacak, dolayısıyla dikkati bir türlü içeriğe çevrilemeyecek, üslubun *yanlışlığına* takılıp kalacaktır. (Ya da bir göz yanılması: arada çok mesafe olduğu için, sisten ya da karanlıktan dolayı başka, biçimsiz, korkutucu ya da gülünç bir şey gibi görünecektir göze.)

Üslubun *yanlışlığı*, güldürür. Bir Ahmet Mithat ya da Recaizâde Mahmut Ekrem romanını düşünelim: bu romanın sahneleri, diyalogları ve karakterleri, kitabın içerdiği mizahtan bağımsız olarak bize gülünç ve çocuksu gelecektir. Sorunu öncelikle bu romanın beklediğimiz gibi bir 'roman' olmayı çok iyi becerememiş olmasında, melodram ve didaktizm kıvamının biraz koyu olmasında ya da karakterlerin gerçeklikten, dolayısıyla ikna edicilikten uzak olmasında aramak, kolaycılık olur. Başka bir yerdedir sorun: Okuduğumuz, takip ettiğimiz cümleleri aynı anda hem anlıyor, hem de hiç anlamıyoruzdur. Aşina olmadığımız bir lügatin kelimeleri arasında, gramer ortaklığıyla kör topal yolumuzu bulsak, ne anlatıldığını aşağı yukarı kestirebilsek bile, *anlam* bize bir türlü ulaşmıyordur işte, metne nüfuz edemiyoruzdur, ne o sahneler ve diyaloglar bizi içlerine çekiyor, ne biz onları kendi dünyamıza tercüme edebiliyoruzdur. Kitap, bize yazarının ve yazarının yaşadığı zamanların da malul olduğunu hissettiren bir 'naiflik' sisiyle kaplı görünüyordur gözümüze. Okuduğumuz cümleleri çalıştırıp anlam üretecek, ve anlamı üretmekten de önce 'tanışıklık' kurmamızı mümkün kılacak, o cümlelerden 'naiflik' hâlesini sıyırıp alacak 'cihaz' durmuştur, cümlelerin hareketini, ardarda gelişlerini görür, ama *seslerini* duymayız.

Bu sessiz (ve anlamsız) hareketin yarattığı gülme (ve dolayısıyla umursamazlık) hâli Bergson'un 'komik' tanımlarından birini akla getiriyor: Müzik ça-

lan bir odada dans eden insanları, müziğin duyulmasını engelleyen bir camın arkasından seyreden kişi, Bergson'a göre, güler. Bergson bu 'kişi'nin gülmesini sesi duymamasına bağlar: dansın içinde anlamını kazandığı bağlam, 'müzik' ortadan kalktığı anda, bütün o el, kol, bacak hareketleri sebepsiz ve amaçsız çırpınışlara dönüşür. Bergson'un bahsetmediğiyse şudur: Bu, aynı zamanda, gülen kişinin eksikliğinden, mahrumiyetinden, bir camla önünün kesilmiş olmasından, içerideki kalabalığın paylaştığı anlama nüfuz edemiyor oluşundan kaynaklanan, pasif bir gülme hâlidir. Elinde olmadan güler ve gülünçlüğün aradaki cam yüzünden müziği duyamıyor oluşundan değil, bizzat o dans eden insanların kendilerinden kaynaklanan bir şey olduğunu zanneder (Bir anlığına bile olsa.)

Tıpkı Ahmet Mithat ve Recaizâde gibi İbnülemin'in yazdıkları ve dünyası da, bize işte bu yüzden "bazı görüş veya hafıza hastalıklarının sebebiyet verdiği" bir *yanlışlık* gibi görünecektir. O dünyanın, kendi dünyamıza mâl etmek için uğraşmamıza değmeyecek kadar çocuksu, olgunlaşmamış, gülünç bir dünya olduğunu sezeriz. Hikâyeci'nin (yazının baş ve ortalarındaki Hikâyeci'nin) bize ima edip durduğu da budur zaten: o dünya, biz henüz yokken kurulmuş, yaşanmış ve sona ermiştir, ve yapabileceğimiz tek şey o dünyadan *bahsetmektir,* o dünyayı düşünmek değil. İbnülemin'in yazdıklarını *anlayamayız,* sadece bir arşivci ya da kâtip çabasıyla 'tezkirecilik geleneği' denen tarihçenin belli bir noktasına yerleştirebiliriz. Düşünemeyiz, sadece sınıflandırabiliriz.

Bu, geçmiş üzerine düşünmeyi, geçmişle tanışıklık kurmayı imkânsızlaştıran tavra karşı, Tanpınar yine İbnülemin yazısında bir kavram geliştirir: Sonradan gelenin tanıklığı. Aslında 'geliştirmez' bu kavramı, yazı boyunca iki defa kullanır ve çok üzerine gitmeden peşini bırakır:

1. "İbnülemin Mahmut Kemal Bey, sonradan gelen bir tanık gibi yazardı. Onun için aktüalite veya polemiğin muayyen bir zaman hududu yoktu. Bu yüzdendir ki, eserlerinin mevzuu ne kadar değişirse değişsin, daima kendi tercüme-i hâli imiş hissini verir. *Son Sadrazamlar*'ı, belki *Son Asır Türk Şairleri*'ne ilave ettiği kendi tercüme-i hâli kadar şahsına bağlıdır. Çünkü bize Mahmut Kemal Bey'i içinde yetiştiği müessese ve etrafındaki insanlarla verir."

2. "Yukarıda onun eseri için, sonradan gelen bir tanıklık demiştim. Muharririn değerler karşısındaki o çok hususi davranışını bir yana bıraksak bile, yine bu eserin bize asıl tarihten, biyografi ve erüdisyonda tek şart olan inzibattan ve onu sıkı eleyişinden mahrum olarak geldiği inkâr edilemez. Bununla beraber bu eserin, bir yığın ve çok lüzumlu şeyi kurtardığı aşikârdır. Filhakika bu kadar dağınık unsuru, birbirinden ayrı geçmiş zamanlar yığınını ancak onun gibi zamandan ve zamanının meselelerinden kopmuş bir insan toplayabilirdi."

Bu iki pasajda, Tanpınar'ın da sanki bir *yanlışlık* gördüğünü hissediyoruz. İbnülemin'in yaşamadığı zamanlar hakkında, sanki yaşamışçasına kendine güven

ve rahatlıkla konuşabilmesinde Tanpınar bir egosantrizm ve keyfilik buluyor ve akla Nietzsche'nin tarif ettiği üç tarihçi tipinden biri olan 'antika meraklısı tarihçi'yi getiriyor: "Kendisine geçmişte gizli bir yuva yapar. Yaşadığı şehrin tarihi onun kendi hayat hikâyesine dönüşür; çevresindeki her şeye, kendi gençliğinin resimli bir günlüğüymüş gibi bakar ve hepsinde kendisini görür -gücünü, çalışkanlığını, arzusunu, aklını, hatalarını ve budalalıklarını." Nietzsche bundan geçmişle kurulan 'hastalıklı' bir ilişki türü olarak bahseder, ama Tanpınar'ın vurgusu böyle sert değildir. İbnülemin'in 'sonradan gelen bir tanık' gibi konuşmasını, belki içinde kendisine dair de bir ipucu bulduğu dramatik bir durum olarak anlar daha çok. Çünkü 'sonradan gelen tanık' paradoksal ya da trajik diyebileceğimiz bir şeyi sahnelemektedir: hem orada değildir, hem de tanıktır. Ne içindedir, ne de büsbütün dışında. Bir taraftan o zamanları hiç yaşamamış olduğu için 'gecikmiştir', diğer taraftansa o yaşamadığı zamanların 'sorunsalı' biçim değiştirerek de olsa hâlâ kendi içinde sürüp gitmekte olduğu için 'tanık'tır.

Yine 'cihaz'a gelmiş oluyoruz. İbnülemin, arkasında çalışan cihazı adlandıramıyor ve cihazın çalışmadığını değil, olsa olsa bir şeylerin -çok şeyin- artık eskisi gibi olmadığını hissediyor ve bu hissi bastırmaya çalışıyordu, Tanpınar'sa sürekli arkasında ağırlığını hissettiği cihazı -o yepyeni ve çok karışık cihazı- nasıl adlandıracağını bilemiyor, bir şeylerin -çok şeyin- eskisi gibi olmadığını hissediyor ve bu hisle *baş etmeye* çalışıyordu. İbnülemin'in yok farz ettiği yeni cihaz, Tanpınar'ın baş etmeye çalıştığı cihazdı; İbnülemin'in hâlâ çalıştığına inanmak istediği eski cihazsa, Tanpınar'ın anlamaya ve tanımaya çalıştığı. Ve İbnülemin'in bu yeni cihazı yok farz edişinin bir 'gülme hâli', dolayısıyla gülmeyle beraber kalıcı bir umursamazlık yaratacağını bilen Tanpınar, 'ilk tesir' diye bir kayıt koyma ihtiyacı hissediyordu: "Okuyucuları üzerinde () ilk tesiri, bazı görüş veya hafıza hastalıklarının sebebiyet verdiği yanlışlıklara benzer." O yabancılaştırıcı, uzaklaştırıcı, gülünçleştirici, basitleştirici ilk tesir bir kere savuşturulabilse, sanki İbnülemin'in içinden konuştuğu, kendisini içinde hayal ettiği, içinde kendisine bir yuva yaptığı dünyayla tanışıklık kurmaya da başlayabileceğimizi imâ eden bir kayıt.

Tanpınar'ın yazısı işte bu 'ilk tesir'in savuşturulmasından sonra mümkün olan tanışıklığın güçlü bir örneği olarak okunmalı. Yazının başlarında söylediği mahkûm ediyorsa, burada biraz durmalı. Tanpınar'ın muzdarip olduğu arada kalmışlık, parçalanmışlık, eksiklik bilincini biliyor ve görüyor olmamız, niye okuyucular olarak bizim onu ve kitaplarını 'ölüm'le tamamlanmış bir 'bütünlük' olarak görmemize engel olsun? Tanpınar'ı anlamanın eşiği niye bizim onda gördüğümüz 'tamlık' değil de, onun kendisinde bulduğu 'eksiklik' olmak zorunda? Gücünü, anlamını ve sancısını, içinde taşıdığı eksiklikten alan bir 'tanıklık' olarak okuyamaz mıyız Tanpınar'ı? Ve biraz daha dikkatli baksak, o çok güvendiğimiz ve önemsediğimiz 'biyografik bilgi'nin bazı parçalarının, bize anla-

tılıp durulan 'yenik Tanpınar' hikâyesine muhalefet de etmekte olduğunu görmeyecek miyiz zaten? Ölümünden bir sene öncesine ait günlük notlarının bir yerinde "Bu işte eksiğim nedir?" diye sorduktan sonra söyledikleri: "Türkçe'yi, hece veznini, Türk duyuşunu biraz daha, olduğundan, bugünkünden daha çok ileriye götürmekten henüz ümidimi kesmiş değilim. Daha yapacağım iş var. Buna eminim. Varsın sussunlar, varsın okumasınlar, beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan, sathından beni tanısınlar, Bursa şiirimle iktifa etsinler. () Ben yine işime devam edeceğim. Kendime göre bir Türkçe yapacağım. Muayyen bir edebiyatın örneğini vereceğim." Başka bir not, 12 Aralık 1958: "Zavallı Yahya Kemal. Bir insanın bir insanda bu birbiri ardınca değişen çehreleri ne garip ve hazin oluyor ve nasıl en son çehre hepsini siliyor, bitiriyor. Parkotel'in barında gördüğüm küçük, dar, takatsiz adımlarla ancak yürüyebilen bîçare ve acınacak ihtiyar. Otelin odasındaki hasta ve büyük kuş. Muhacir kuş. Ve nihayet şimdi çıktığım odada son dakika konuştuğum, tebessümüne, bakışının mânâlılığına ve hiddet ve o kadar psikolojik hususiyetine rağmen iskelet olarak gülmeğe hazır kemik külçesi baş nasıl hepsini sildiler."

Eğer Tanpınar'ın hikâyesini Yahya Kemal'in üzerinde bıraktığı izden bağımsız anlatamayacaksak, ve bu izi aradığımız yer. Tanpınar'ın kendisinin bize zaten işaret ettiği, yani bulmamız değil, sadece dikkatli bakmamız gereken bir yerse, o yerde bunları da bulabiliriz. 'Ödipal karmaşanın', 'Baba'nın adı'nın, 'Yasa'nın ya da 'Baba kompleksi'nin zalimce hüküm sürdüğünden emin olduğumuz kırılgan ve paramparça bir iç dünyada, onlarla beraber aslında pekâla bambaşka, çok daha soğukkanlı, denetimli ve makul bir hesaplaşmanın da sürüp gitmekte olduğunu görebiliriz. Tanpınar'ın Yahya Kemal'e karşı kafasında verip durduğu mücadelenin 'mağlup ayrılınmış' bir mücadele olabileceği gibi, Tanpınar tarafından çoktan bitirilip soğukkanlı bir şekilde 'hatırlanan' bir mücadele olabileceğini de fark edebiliriz. "Hayatlarına getirdiği şeyin farkında" olunmamasından bahsedişine biraz daha dikkat edebilir, "ben yine işime devam edeceğim" kararlılığını anlamaya çalışabilir, "hepsini siliyor, bitiriyor" deyişinin çektiği bariz çizgiyi önemseyebiliriz. Kimliğe, bilince dair bir 'tamlık' hissinin zaten her halükarda bir idealizasyon, imkansız bir fantezi olduğunu, 'eksiklik duygusu' ve 'tam olamama' sıkıntısının asla Tanpınar'a has olmadığını, ve hatta bu sıkıntıyı, bu azabı dile getirebilmenin ve edebiyata, düşünceye cesurca mâl edebilmenin Tanpınar'ın kendisinden öğrendiğimizi çok fark etmediğimiz o 'modern tavır' olduğunu belki artık anlayabiliriz.

* * *

İbnülemin Mahmut Kemal İnal hakkında yazdığı yazılardan birinde Tanpınar şöyle der: "İbnülemin Mahmut Kemal Bey, aramızda çok eski bir zamanın ahlâkı ve örfü namına konuşan adamdı. Onda hüküm denen şey, muasır değildi. Başka bir zihniyetin münhanisi üzerinden bize geliyordu. Onun içindir ki, İb-

nülemin Mahmut Kemal Bey'in okuyucuları üzerinde -birçok meselelerde getirdiği sarahate rağmen- ilk tesiri, bazı görüş veya hafıza hastalıklarının sebebiyet verdiği yanlışlıklara benzer." İbnülemin hakkında şimdiye kadar kaleme alınmış en derin ve güçlü metin olan bu yazı, 'İbnülemin Mahmut Kemal'e Dair', önce *Hoş Sadâ*'nın giriş yazılarından biri olarak, daha sonraysa -muhtemelen bir yanlışlık ya da ihmal sonucu, hayli kısaltılarak- *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde yayımlanmıştır. İbnülemin'le ilgili kişisel hatıra ve gözlemlerin, biyografik bilginin ve güçlü bir analitik kavrayışın karışımı olan bu hem şefkat ve saygı dolu, hem de soğukkanlı yazısının bazı yerlerinde, Tanpınar'ın, gözde temaları olan hafıza, zaman, uyku ve rüyayı devreye soktuğunu görürüz. İlk cümlelerden itibaren, yazının yapmaya çalıştığı şeyin "İbnülemin Mahmut Kemal Bey'in arkasında çalışan cihaz"ı ortaya çıkarmak olduğunu anlarız. Egosantrizmi, kompleksleri, kaprisleri, bugünü reddi, geçmişe bağlılığı, dindarlığı ve öfke nöbetleriyle İbnülemin (bürokrat, yazar, koleksiyoncu, ansiklopedist), bu "barok terkip", Tanpınar'ın yazısında yavaş yavaş "tıpkı kırılan kalıbın arasında asıl büstün çıkışı gibi [ortaya] çıkar."

Önce 'cihaz' kelimesine bakmak gerek. "İbnülemin Mahmut Kemal Bey'in arkasında çalışan cihaz": demek ki hem başka bir yerde değil, İbnülemin Bey'de bulduğumuz bir cihaz bu; hem de onun 'arkasında' olan, adını koyamadığı, göremediği, işleyişine gibi ikisi "sade ayrı nesillerden değil, ayrı ufuklardan gelen" insanlardır, ve Tanpınar onu "sevilmesini istediği şekilde sevenlerden biri"dir, yani sürekli kendisinde "esas olan birtakım şeyleri feda etmiş görünerek." İbnülemin'in Tanpınar üzerinde bıraktığı ilk tesirse şudur: "bu zamanımızın hakkıyle hitap etmesi imkânsız, birtakım modalarda gecikmiş, bizim anlayamayacağımız şekilde zeki ve eğlenceli adam" *Bizim anlayamayacağımız şekilde zeki.* Yazı ilerledikçe, ve Tanpınar İbnülemin'in 'arkasında çalışan cihazı' tarif ettikçe, bu 'zekayı' anlayabilir hale geliriz. Onun dünyasında, *orada* değilizdir, ama tanıklık mümkündür artık, tanışıklık kurulabilir. Çoktan geçip gitmiş zamanları *sanki hiç geçmemiş* gibi yaşamakta ısrar eden İbnülemin, Tanpınar'a göre akla 'geçmiş zamanı hatırlamayı' değil, "geriye dönmüş zamanın latif ve şaşırtıcı bir sayıklamasını getirir. Yaşanıp tüketilmiş bir hayatı hatırlamaktan çok, hâlâ devam ettiğine inandığı bir hayat rüyasının içinde sayıklıyordur İbnülemin: Tanpınar buradaki acıyı anlar ve o bir anlık gülümsemeden sıyrılarak, İbnülemin'e tanıklık eder.

* * *

Edebiyat Üzerine Makaleler'deki özellikle 'Cevdet Paşa Hakkında Düşünceler' dizisi ve Ebüzziya Tevfik yazısında ('Unutulmuş Bir Eser'), *Beş Şehir*'de ve *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde de bu 'sonradan gelen tanık' tavrını görebiliriz (hatta biraz zorlansa, Tanpınar'ın bu yazılardaki -di'li geçmiş ve geniş zaman kiplerini kullanma ısrarında da bu tavrın mevcudiyetine destek bulunabilir.) 'Tanpınar'ın dikkatleri' dediğimiz o analitik güç bu tavırdan çıkar. 'Hayatla-

rı[mıza] getirdiği şeyin' farkında olunmamasından şikâyet etmesi, 'sathından beni tanısınlar, Bursa şiirimle iktifa etsinler' diye yakınışı, bana öncelikle Tanpınar'ın bu tavrını düşündürüyor.

Roman ve hikâyelerindeki kahramanların sık sık nostaljinin eşiğinden dönen bir 'mazi sayıklaması' tutturmuş olmalarında da bu tavrı teşhis edebiliriz: sırf biraz geç ya da biraz erken doğma talihsizliğine uğradıkları için, kendilerini çevreleyen zamanla beraber, ahenk içinde sürüklenme hissini tam yaşayamayan, bir bitişin keskin ucuyla bir başlangıcın yüksek eşiği arasında tereddüt içinde sendeleyen kahramanlardır bunlar. Deneyimledikleri öyle yoğun bir andır ki, ne geçip gideni ona tanık olabilecek kadar görme fırsatları olmuştur, ne de gelmekte olanı tanımalarına yetecek kadar vakitleri vardır. Ama bu Tanpınar'ın bize *anlattığı* hikâyedir; kendi yaşadıklarının bire bir temsili değil. Acıyla anlar ve aşar o hikâyeyi -acıyıp durarak o sayıklamaya dâhil olmaz.

Bize Tanpınar'ı anlatıp duran Hikâyeci ses hep o ilk tesire hapsoldu, *yanlışlığa* takılıp kaldı. Tanpınar'ın kendi kendisinde göremediği şeyleri o da onda göremedi. Tanpınar'ın kendisinde zaten gördüğü şeylerse, Hikâyeci'nin onda tek görebildiği. Buradan bir çıkış olmalı. Nasıl yazıldığını ya da yazılmayacağını yazarları okuya okuya öğrendiğimiz gibi, nasıl okunabileceğini de onların başkalarını okuyuşlarını seyrederek öğrenebiliriz.

27 Temmuz 2005 / 10 Haziran 2006
(*Toplumbilim*, Ahmet Hamdi Tanpınar
Özel Sayısı, sayı 20, Ağustos 2006, s. 153-163).

KENDİNİ ANLATAN EDEBİYAT

Doğan Hızlan

Bir gerçeği bence bütün incelemeciler itiraf etmeli Tanpınar'ın şiirini, biraz daha geliştirerek söyleyebilirim, edebî dünyasını en iyi gene kendi anlatmış.

Sanırım bu biraz da onun kaynaklardan yararlanma biçiminden ileri geliyor. O kendi bulmuş, kendine lâzım olanı almış, gerisini bırakmış, yağmalamamış. Bu yüzden de bir iz sürerken, yol son buluyor, yeni bir yolda yürüyorsunuz. O yola göre yaptığınız bütün tasarımlar sonuçsuz kalıyor.

Yeni bir hattan aynı hüsrana uğrama korkusu ya da cesaretiyle yola çıkıyorsunuz.

Önce şiirlerini okudum. Kimsenin o şiirler üzerinde ne düşündüğünü, ne yazdığını bir anımsama işleminden bile geçirmeden, yanlışlarımla doğrularımla başbaşa kalarak bazı sonuçlara varmayı amaçladım. Batı'dan ve Türkiye'den etkilerini kaale almadan bir şiir okurunun yalınlığıyla yaklaştım. Ne var ki, böyle bir sarsak yöntemin sonuçlarına da katlandım. Kimi zaman yazdıklarımı yalanlayan, tamamlayan, ilk okuyuşta daha ayrıntılı görünen, tam karşıtım olan görüşlere de yer verdim. Şiirin, yorum özgürlüğüne en uygun bir tür olduğu gerçeğini hatırlayarak ve hatırlatarak. En zorunun ve en eksik görüşün, Tanpınar'ı bir düşünce kompartımanına oturtmak olduğunu eskiden beri biliyordum; ama bu okumalarımda bir kez daha inancımı pekiştirdim.

Yahya Kemal ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ı her zaman karşılaştırmak ikisini bir arada anmak, belki açıklama kolaylığı getiriyor ama birtakım esaslı, ana farkları da gözden kaçırmaya sebep oluyor.

Aynı "karşıt karşılaştırma" olarak Nazım Hikmet ile Necip Fazıl Kısakürek örneğinde olduğu gibi.

Yahya Kemal'in tarafı bellidir, aslında edebiyat üzerine verdiği yargılar kesindir, siyasal inancı da tartışmaya gerek duyulmayacak kadar nettir.

Tanpınar üzerine yapılan tartışmaların odağında, onun siyasal, toplumsal belirsizliği gelir. Çünkü o taraf seçmemiştir, ısrarlara, her inanışın onu kendi cephesine çekme çabalarına rağmen. O yüzden de kutuplar arasında yalnızdır.

Ansiklopedilerde, edebiyat ansiklopedilerinde bile, onun bu tarafsızlığına, seçim yapamamasına değinilmiştir. Bunu daha önce de belirtmiştim. Siyasî, toplumsal doğrularla estetik doğrular her zaman örtüşmez, Tanpınar'ın başına gelen budur. Eğer bir rejimin eşliğinde bir edebiyat kuracaksanız, eğer cumhuriyetin ilk yıllarındaki gibi, bir rejimin savunulması görevini üstlenirseniz, şiirin, edebiyatın işlevi başka olur.

Oysa Tanpınar, estetik doğru'nun peşine düşmüş, o zaman her şeyin sınırında yaşamayı kabullenmiştir. Belki de abartarak söylersek, milliyetçiliği ağır basan bir kültür haymatlosu'dur.

Yahya Kemal bir hesaplaşmanın adamıydı, onun için kesin sonucu bildirmek zorundaydı. Sevdikleri kadar sevmediklerini de açıklayacaktı. Mizacı buna elverişliydi.

Tanpınar, böyle bir misyonu üstlenmedi. Her eğilimde, inançta, siyasal kampta güzel olanları topladı. Onun yaptığı ayıklamaydı ama önceden karar verilmiş bir ön yargının doğrulanması için yapılan bir ayıklama değildi. Tasfiyeci bir yanı yoktu, birleştiriciydi, Yahya Kemal tasfiyeciliği seçti. Edebiyat tarihindeki konumu, nesnel koşulları onu bu seçime sürükledi.

Doğu-Batı arasındaki "mücevher" niteliğindeki edebî tadları bırakamazdı, bırakmamalıydı. Tanpınar'ın özgünlüğünün bir gerekçesi de budur. Yeniyi istiyordu ama eskiyi de harcamaya, yok saymaya karşıydı. Öyleyse bu ikisi nasıl barıştırılacak, nasıl bağdaştırılacaktı? Bence o, bu problematiğe gönül verdi. Çözümü beklemiyordu teşhirle yetinecekti, başka kuşaklara değerlendirme marjını yüksek bırakmıştı.

Böyle düşündüğünden daha gerçekçiydi, kimliğimizi, özellikle edebî, kültürel kimliğimizi, bir Batılı gibi açıklayabilir miydik? Havada kalan soruları nasıl yanıtlayabilirdik?

Yerinde bir anlayışla, o kültür alanındaki devrimlerin uygulanmasından çıkan sonuçları, estetik kurallarla yerine oturtamıyordu.

Medeniyetler çatışması, onun gerçekten bilinç altında hep varoldu.

Kendisi yazdıklarıyla, ürünleriyle acaba bir çözümü önermiş miydi? Sanmıyorum, edebiyatın kesinliğine karşı bir tavırdı onunki, tereddütlerin güzelliğini yansıttı. O zaman da bu kültür karmaşası mıdır, bir birleşme midir, sorusunu hiçbir zaman kesinlikle yanıtlamadı.

Romanlarındaki kahramanları, düz yazıları onu düşünce tartışmalarının, siyasal eğilimlerin odağından bir türlü uzaklaştırmadı.

Siyasal seçimsizliği, çekiştirmelerin nedeniydi.

Selâhattin Hilâv-Hilmi Yavuz tartışmasında, Hilmi Yavuz'dan yana olabilirim, çünkü Tanpınar gerçeğine daha yakın bir değerlendirmeye varıyordu.

Şiirde bir özelliğini belirtmeliyim. Heceye tat getirdi, Beş Hececiler'i düşündüğümde, onun bu ölçüye yaptığı edebî hizmetin ne büyük olduğuna karar veriyorum.

Beş Hececiler'in şiiri arasındaki farkı bana göre şöyle:

Onlar şiiri yalınlaştıralım derken basitleştirdiler. Oysa hece ile, çok iyi, lezzetli şiirler yazılabileceğini merak edenler, Tanpınar'ı okumalı.

Şiirinden nesri daha iyi diyenler belki de şiirinin ya da poetikasının bir özelliğini fark ettikleri ya da fark etmeden yazdıkları için şöyle bir gerekçe ileri sürebilirler.

Şiirinde ne etki, ne tepki kesinliği vardır. Fransız şiiri ve şairleri, özgün kabında erimişlerdir. Fransız şiiri etkisi altında ne kadar kaldı sorusunun yanıtı da yazımın içinde, alıntıların ışığında değerlendireceğim.

Zaman zaman onun poetikasından söz ediyorum, acaba poetikası var mıydı?

Ona gerek duymuş muydu?

Tanpınar, şiirin damarını hep elinde tutmuştur, kendinden sonrakileri okumuştur ve de çok doğru bir biçimde değerlendirmiştir. Yahya Kemal kendisinden başka kimseyi okumadığı için, şiir benle bitmiştir deyip okuma gereği görmemiştir.

Yahya Kemal'in bencil ve hodgâm yanı onda yoktur.

Yalnız şairler için değil, öykücüler için bile fikri vardır ve tahmini doğru çıkmıştır. Cahit Sıtkı Tarancı'yı, Orhan Veli'yi değerlendirir, Vüs'at O. Bener'in *Yeni İstanbul* gazetesinin açtığı yarışmada kazanan *Dost* öyküsü için söylediği çok önemlidir ve çok doğru bir tesbittir. İlerideki usta bir öykücüyü bir öyküsüyle, hatta bir cümlesiyle değerlendirebilmiştir, bu edebî sezgisinin de bir kanıtıdır.

Yahya Kemal'de Şarkı kullanış amacı bellidir, Şarkı, Batıyı gören bir oryantalist gibi kullanmıştır. Oysa bana göre Tanpınar, Şarkı bir Batılı gibi kullanmıştır.

Yahya Kemal'in şiirinde divan şiiri, geleneksel etki, hem biçimsel hem de muhteva bakımından kendini gösterir. Oysa Tanpınar'ın şiirinde, bu biçimsel etki, imge düzeni, mazmun açısından bir etkiden söz edilebilir. Böyle bir tesbitten sonra, Tanpınar'ın şiiri ile İkinci Yeni arasında şiiri yapma açısından bir bağlantı kurabilirim.

Müzik zevki açısından Yahya Kemal'le yaptığımız bir karşılaştırma sonunda da, Tanpınar için daha özgün sonuçlara varabiliriz.

Yahya Kemal, *Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazel*'de tercihini Türk musikisinden yana yapmıştır ve ayrıca, Duydumsa da zevk almadım erganun kederinden, diyerek seçimini belli etmiştir.

Tanpınar, müziği bir bütün olarak algılamıştır. Batı müziği de Doğu müziği de, veya daha doğru bir deyimle Türk müziği.

Mahur Beste'de (s. 134-135) bir mahur besteden söz eder: Neşati'nindir güftesi, beste ise Ebubekir Ağa'nın, Tanpınar'ın deyişiyle Eyyubi Bekir Ağa'nındır.

"Gittin amma ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbeti yârânı bile."

Bu besteyi beğenmede Yahya Kemal'in etkisi var mıdır sorusunun yanıtı kesin verilemez. Çünkü Yahya Kemal bu şiire bir tahmis yazmıştır ola ki bestesinden de söz etmiştir:

Gittin amma ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile

Devr-i meclis bana gird-âb-ı belâdır sensiz
Mey-i rahşânı değil sâgar-ı gerdânı bile
(...)
Hâr-ı firkatle Neşâtî-i hazînin vâ hayî
Dâmen-i ülfeti çâk oldu giribanı bile

NEŞÂTİ'nin GAZELİNİ TAHMİS

Ye'se gark etti felek külbe-i ahzânı bile
âteşim geçti cehennemdeki nîrânı bile
Cûş edüp söndüremez gözyaşı tûfânı bile
Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile

Düşde gördüm gece endâmımı pîrâhensiz
Nûrdan rûh-i musaffa idi gûyâ tensiz
Gam değil kalsa da iklîm-i çemen gülşensiz
Devr-i meclis bana girdâb-ı belâdır sensiz
Meyi zehrâb-ı sitem sâgar-ı gerdânı bile (...)

Tanpınar'da Batı müziğinin bestecileri de vardır ama gene de bizim yaşamımızda yer eden bizim bestecilerimizdir.

Huzur'daki (s. 135) müziğe dair bir bölümden söz edelim:

"Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak."

Bize ait olanları dinleriz, zevk de alırız ama Mahur Beste ile yaşarız. Dinlemek ile yaşamak arasındaki farka dikkat çekmek isterim.

Dede Efendi'nin (Dede'nin) ferahfeza eserinden, peşrevinden (s. 86) söz eder.

*Ünlü şiiri de, Huzur'*da *aşağıdaki gibi anar:*

"Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşatî

Âyine-i tecellîde nihanız"

Oysa şiirin aslı şöyledir:

"Etdik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî

Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız"

Yukarıdaki bölümde dikkatimi çeken, Batılı bestecilerin sadece adının geçmesi, bir Türk musikisi bestekârına gelince onun belli bir eserinin adının anılmasıdır. Batı'da ayrıntı yok Türk musikisinde vardır.

Yahya Kemal'le müziğe yaklaşım arasında da bir fark görürüm.

Yahya Kemal, serüvenimiz şarkılardadır, der ve şarkılardan söz eder. Onda ne türküye ne de halk müziğine bir gönderme vardır.

Bir şehri anlatırken, o şehrin kültürel bütünlüğünü unutmaz, İstanbul'u dile getirirken, dîvân şiirinden dizeler ve şarkı güfteleri yer alır. Erzurum'da bunların yerini türküler alır.

Halk edebiyatı, halk şiiri konusundaki izlenimleri Anadolu'da yaptığı öğretmenlik sırasında kazanmıştır.

Yahya Kemal için böyle bir izlenim, Anadolu'ya gitmediği, görmediği için söz konusu değildir.

Mesele buraya gelmişken, Tanpınar'ın şiire ve sanata yaklaşımındaki bu dikkatleri söyledikten sonra; şiirini algılamak, onun bütüncülük anlayışını, değişik türden derlediği bilgileri, kültür kırıntılarını birleştirmedeki ustalığını anlamak için mutlaka okunması gereken kitap *Beş Şehir*'dir.

Şehri anlatmadan önce, kavrayabilmek için ne kadar çok unsurun gözetilmesi gerektiğini, tarihî perspektif içinde, mimarisinden müziğine kadar zengin bir malzeme birikiminin gerekliliğini gösterir. *Beş Şehir,* şiirsel düzyazıya örnek gösterilebilir.

Düzyazısı bir toplamadır, şiiri de bir ayıklama. Türlerin zorunlu kıldığı iki yazı biçimi. Tanpınar'ı okuyanlar, nesri ile şiiri arasındaki değerlendirmede yöntem farkını gözetmezler.

Nedense romanını överken, şiirini başarısız saymak gibi bir alışkanlık da yerleşmiştir.

Tanpınar şiirinin içinde, yabancı akımlardan yerli zevklere kadar birçok unsur bir aradadır.

Genelde belli bazı şiirleri üzerine övgüler yapılmış, birkaç şiirin gölgesinde Türk şiirindeki yeri yazılır olmuştur.

"Tanpınar şiiri için hangi kaynaklardan yararlandı?" gibi basit, çok sorulan ama bence yanıtı da bugüne kadar tam verilemeyen bir soru.

Fransız şiirine yaslananlar, onun Fransız akımlarından yararlandığını söyleyerek Batı'yla olan bağlantısının altını çiziyorlar. Öte yandan Yahya Kemal'in bir devamı olarak niteleyip, bunun içine Ahmet Haşim'i de katıyorlar. Özellikle *Ne İçindeyim Zamanın*, bir de *Bursa'da Zaman* şiiri üstüne yazdınız mı, şiiri için söyleyecekleriniz sanki bitiyor. Birçok kişide bunu sezdim.

Önce Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Şiirler*'inde iz süreceğim.

Sonra da başka iz sürenlerle, eleştirel bir ilişkiye geçeceğim.

Özellikle bir şairi, okur çoğunluğuna tanıtan ilk vitrin antolojiler, daha sonra da edebiyat tarihleridir. Şiirler üzerine, notlama biçiminde görüşlerimi bildirdikten sonra, adını andığım bu kaynakları tarayarak, onlardan nasıl bir şair kimliği çıktığını özetleyeceğim.

Tanpınar'ın *Şiirler*'ine, yazdığı "Tanpınar'ın Şiirleri için Önsöz Arayışı"nda Oğuz Demiralp, onun asıl türünün şiir olduğu görüşünü, ondan yararlanarak savunur:

> *"Ölümünden önce yayımladığı kitabında sadece otuz yedi şiire yer vermiştir. Ancak, şiiri, daha doğrusu şiirseli bütün yapıtına yaymıştır. Kendi savlamasına göre, şiirinden kalkarak çevreye yayılmış da. Öyleyse, Tanpınar'a göre, şiiri, yapıtının can evidir. Mallarme ve Valery çizgisini izlemeye çalışarak, şiiri arınma, ayıklama, saltık güzelliği yakalama işlemi olarak görmüştür.*
>
> ...
>
> *Tanpınar, çok verimli bir yazardır. Üstelik düzyazısı şiir yüklüdür."*
>
> (Oğuz Demiralp, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirler'ine yazdığı Tanpınar'ın Şiirleri İçin Önsöz Arayışı*, s. 7)

Demiralp'ın Önsöz'ünde Tanpınar'a dair doğru yaklaşımlar, katıldığım saptamalar var.

Ancak, *Bursa'da Zaman* için söylediğini Tanpınar için geçerli görmüyorum:

"Türk entelektüeli tarihiyle barışmış, bütünleşmiştir."

Buradaki cümle birçok kişi için söylenebilir. Tanpınar'ın kendi tarihiyle küs olduğu zaman yoktur ki, böyle bir barışma söz konusu olsun.

Tarih, şiirinin motifidir. Tarih onda dünden bugüne bir çağrışımlar zincirinin yaratıcısıdır. Eskiye övgü biçiminde tecelli etmez. Ama eskiye bir gönderme, eskiyi bir hatırlatma, kendimizi unutmamak için bir kültürel uyarıdır.

Tanpınar, tarihçi gibi bakmaz tarihe, şiiri için bir motiftir, medeniyet tarihidir, müziğin tarihidir onu ilgilendiren. Ne var ki edebiyatı, tarihî süreç içinde değerlendirir, bizim gibi Doğu Batı karmaşası içinde bocalayan bir kültür üzerine yargıya varmak ister. Varabilir mi? Bana göre hayır.

Tarih onda ayrıca çağrışımlar bilinci yaratmıştır.

Güzelliklerin ya da başka deyimle, kültürün, şiiri iç içe girebilecek unsurların Osmanlı'ya, Doğu ya da Batı'ya aidiyeti belirleyici bir unsur değildir, önemli olan bunun estetik değeridir.

Tanpınar'ın Batı kavramı tektir, ama Doğu ile Osmanlı iki ayrı kavramdır.

Şiirini oluşturmaya bu açıdan bakabiliriz.

Fransız şiirinin etkisi vardır, Yahya Kemal'den bugüne kadar hangi iyi Türk şairinde bu etki yok ki.

Yahya Kemal'den maziyi irdeleyişi almıştır, ama maziyi yorumlayışı farklıdır.

Geleneğin yaşayan yanını almış, onun peşinde koşmuş, yaşayan yanı ile ölen yanını ayırt etmeye çabalamıştır.

Ayırma işlemini yerine getirirken, Batı'nın edebiyat ve fikir tarihini de unutmamıştır. Böylece şiir değerlendirişinde kaynağa inmiştir.

Hemen hemen bütün antolojilere alınan Ne İçindeyim Zamanın şiiri, onun ilgilendiği, üzerinde düşündüğü, kültür tarihinde bana göre birim saydığı bir zamansızlığı imler.

Tanpınar şiirini yapan birçok öğe burada kendini gösterir. Zamanın göreceliği, şimdiki ve geçen zaman onu T.S. Eliot'a yaklaştırır, bir yazısında ondan söz eder. Varoluşçuluk ve tasavvuf şiirini ne oranda etkilemiştir?

Bunun yeterince incelenmediği kanısındayım.

Varoluşçuluk'tan da söz edilebilir. Jean-Paul Sartre'dan söz eden birinin bu akımı bildiği, en azından ana hatları konusunda bilgi sahibi olduğu söylenebilir.

Şöyle bir itiraz yapılabilir. Tanpınar, varoluşçuluğu biliyor muydu, incelemiş miydi?

Savaş sonrası bir felsefî akımın, özellikle edebiyattaki izdüşümüyle öne çıkan bir düşünce hareketini bilmeliydi. Etkisi görülmeyebilir.

Abasız postsuz bir derviş, biçimlerle bir kişinin, bir düşüncenin belirlenemeyeceğini, tanımlanamayacağını görünüşten öte suret'e değil siret'e bakmak geleneğini vurguluyor. Ben bunda tasavvufun modern izini görüyorum.

Dervişlik aba ile post değil, sözüne bir gönderme yapmıştır.

Fransız şiirinden yararlanmayan şair neredeyse yoktur ancak, yararlanma, etkilenme oranları, özümsenme işleminin başarısı farklıdır.

Tanpınar'a bu açıdan da farklı yaklaşmalıyız. Fransız şiirinden belli bir ada bağlamak eksiktir.

Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba'yı da bu etkilenenler/esinlenenler kutbu içinde değerlendiririz, aralarındaki farkı aynı etkinin uzantısında incelemeliyiz.

Ben Ziya Osman Saba'yı etkiyi en çok Türkiye'ye uyarlamış şair olarak sayarım. Bizim dünyamıza indirgemiştir Fransız şiirinden aldıklarını.

Yahya Kemal'in semt şiirlerini, Ziya Osman Saba'nın ruh dünyasını düşündüğümde, Tanpınar'ın farkı daha belirginleşir. Çünkü şiiri mekânla somutlanmaz.

Bursa'da Zaman ile *Bir Gün İcadiye*'de şiirini dışta tutarsam, her ülke, her yer için geçerli bir soyutlamadan söz edilebilir. Mekândan şiirsel bir münezzehliği vardır.

Yavaş Yavaş Aydınlanan şiirinden bir dörtlük:

"Ey sükûtun bir nefeste
Yaktığı billûr âvize!
Bu esrarlı müselleste
Gökler yakınlaştı bize..."

Sabah'*taki erotizmi dikkatimi çeker:*

"Gümüş çıplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esîrden dudaklar okşasın sevsin
Madem ki geceden daha güzelsin!"

Doğayı, günü, geceyi *Yavaş Yavaş Aydınlanan*'da, öylesine görsel unsurlarla bezer ki, usta bir fotoğrafçının enstantane oyunlarını anımsatır.

Rötuşun buradaki rolü nedir? Şiirde rötuş ne anlama gelir?

Burada konunun bende yarattığı görüntü üzerinde şiirsel oynamaları, rötuş olarak tanımlıyorum.

Tanpınar'ın şiirinde elbette Fransız şiirinden, elbet Ahmet Haşim'den alıp özümsediği görselliğe hayran olmuşumdur. Belki peyzajları sevmemin etkisi vardır bu yorumumda.

Şiirlerindeki zamansızlık kavramı çok belirgindir. Zaman zaman Yahya Kemal'in şiir oluşturma yöntemi burada kendini hissettirir:

"İklimler dışında ezelî bahar,
Mevsimler içinde tükenmez yarın."

Geçip gidenden hüzünlenir, unutuşlardan, bir görünüp bir kaybolandan acı duyar. Ömür gibi.

Şairin arayışı nedir, belki de ölümsüzlüğü, Gilgameş'in aradığını arar.

"İklimler dışında ezelî bahar." Bu; arayışın, bu dileğin en şiircesidir.

Uyanma'yı okurken, aklıma geldi.

Tanpınar'ın bu şiirinden ne kadar hoş bir klip yapılabilir. Şiirin, şairin imgelemini, özgür çağrışımlara bırakalım diyenleri de tamamen haksız saymıyorum, ama olağanüstü şiirsel görüntülerin ardında, "Suyun uzaklaşan, yakınlaşan sesi."

Ve yanık türküsü dalda bülbülün.

Hayır öbürünün sesini bu ses bozsun istemiyorum. Yavaş yavaş yükselen bir su sesi ne kadar müthiş olur.

Şimdi Relax başlığı altında doğa seslerini, su seslerini CD'lere kaydedip, suni huzur ortamı yaralıyorlar.

Uyanma'da ben şiirin doğallığında huzur buluyorum. Yavan olmayan tedirgin bir huzur.

Su sesi, *Bursa'da Zaman*'da da yok mudur? Bir şiire eşlik edebilecek en doğal, en teselli veren ses, elbette su sesi olacaktır.

Yahya Kemal'in okura üstten bakan, şairi bir Tanrı mertebesine çıkaran, şiirinin megaloman tavrına karşılık, şiir, Tanpınar'da alçakgönüllü bir etkileyicilik kazanır.

"Ufka giden yelkenli" diye başlayan şiir, bende Fransız şiirinin bütün başarısız etkisini hissettirir.

Oysa Tanpınar'ın *Deniz Ufkunda* şiiri, derin bir teslimiyeti verir.

Teslimiyet, Tanpınar'da çok yönlüdür, bir dervişin davranışı, bir tasavvuf ehlinin dünyaya bakışı, hem bir Müslüman çilekeş, hem de bir ortaçağ manastırındaki dünyadan tecerrüd etmiş bir papaz.

Ondaki çok kültürlülük, şiirine böyle yansır, sadece bizim hayatımızın, kültürümüzün esintisi değildir.

Tanpınar üzerine yapılacak bir değerlendirmede, notlamada, eleştiride bazı kavramların çok kullanıldığını fark ederiz. Rüya, ayna, aydınlık.

Herkesin kullandığı, ana tema'lardan üçüne o ne katıyor?

Sürrealizm'in ışığında bunlara bakarsanız, bir yorum farkı yaratabilirsiniz.

Sabaha Karşı, birdenbire bir Salvador Dali tablosunu getiriyor gözümün önüne.

"Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda
Ve üzüntü dolu gözler."

Selâm Olsun şiirini okurken, Yahya Kemal'in dîvân şiirinden yararlanmasına/etkilenmesine/yeniden kurmasına karşılık, Tanpınar'ın halk şiirinden yararlandığı kanaatine varmamı gerektiren şiirsel izler taşıyor.

Siyah Atlar, mazmun sanatındaki ustalığa örnek gösterilebilir:

"Saçında gecenin soğuk rüzgârı
....
Siyah atlarını son yolculuğundan."

Şiirin son iki dizesi, Yahya Kemal'le ortak bir şiir ve varlıktan kurtuluş anlayışını gösteriyor:

Yahya Kemal, *Deniz* şiirinde *"Mâdem ki deniz rûhuna sır verdi sesinden. / Gel kurtul o dar varlığın hendesesinden!"* demişti. Tanpınar da,

"Ve dersin yavaşça kendine:
Ömrün çemberinden kurtuldum yine."

Etki değil, aynı tema'nın benzer işlenmesi olarak yorumluyorum.

Bir Heykel İçin, bence sıradan bir heykel değil, bir Rönesans şaheseri hakkında yazılan bir şiirdir. Modern bir heykele yazılamayacağı açıktır. Zamanı belirlemek istersek, klâsik dönemi anımsatıyor, diyebiliriz.

Gene mazmun düzeni dikkatimizi çeker, ejderha, su nerkisi, yeşim, lotus çiçekleriyle, "ne de bir başka remiz" diyor. Gereklilik yok. "Uçsuz bucaksız Çin'den."

Bir Gül Tazeliği. Tanpınar'ın ilkbahar, yaz mevsimi vardır. Sonbahar onun tema'ları arasında pek yer almaz.

Yazın parlaklığı, ilkbaharın aydınlığı çeker onu:

"Mahmur uğultulu yaz sabahları,"

Kuşlar, güvercinler... Onlar da benim için özgürlüğü temsil ediyorlar.

Sesin önemini, müziğin yerini Sesin şiirinde görebiliriz:

"Çırpınan bir rûhun artık
Bin hasretle delik deşik
Uzak hayret burçlarında
Nevânın, ferahfezânın"

Müzik de Tanpınar'ın eklektik anlayışının bir başka türdeki egemenliğidir.

Nevânın, ferahfezânın, önemli besteciler tarafından kullanılan, iyi bestelerin yapıldığı makamlar olduğundan yer alır.

En önce nevânın Itri'nin nevakârını anımsattığını söyleyebiliriz.

Ferahfeza da Dede Efendi'nin ünlü bestesidir.

Bir Gül Bu Karanlıklarda, şiirinin bir sırrını veriyor:

"Yetmez mi bu müjde sana,
Aydınlatırsam alnını,
Ben her rüyâyı zamana
Taşıyan yıldız kervanı!.."

Rüya bugüne uzanan bir çağrışım zinciri.

Bergson kadar Freud'a da başvurmak gerekmiyor mu?

Gezinti'de, Yahya Kemal'deki semt, şehir somutlamalarına karşılık Tanpınar'ın pek az şiiri dışında, soyutlamalar vardır.

Hatırlama, gene şairin yaza bağlılığını gösterir. Sevdiği mevsimdir yaz:

"Çimenlerinde yaz bahçelerinin"

Rıhtımda Uyuyan Gemi, Yahya Kemal'e bir gönderme midir, yoksa okuduklarımızın etkisi altında kaldığımızdan böyle bir yorum yapma zorunda mı hissederiz kendimizi?

"Rıhtımda uyuyan gemi
Hatırladın mı engini
Gidip de gelmiyenleri
Beyhude bekliyenleri..."

Her Şey Yerli Yerinde, Tanpınar'ın yerli ve yabancı etkilendiği bütün kaynakları, adları, kendi özgün şiir potasında eritişinin ustalığını yansıtıyor:

"Her şey yerli yerinde; havuz başında servi
Bir dolap gıcırdıyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan,
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi."

Hiç kuşkusuz şiir, insanın belleğindeki birikimleri özellikle kişisel şiir antolojisindekileri tahrik eder, onların yeniden yaratılışla yeni bir şiir biçiminde gözükmesini sağlar.

Bir sorunun yanıtını bulamıyorum.

Tanpınar'ın bir poetikası var mıydı? Onun şiir hakkında yazdıklarından tutarlı bir poetika çıkarabilir misiniz ortaya? Onun yazdığı şiirin izdüşümü, bir poetika oluşturmuş mudur?

Sanmıyorum, eklektik anlayışı, değişik şairleri, akımları bir arada bulundurduğundan bir poetika çıkmıyor ortaya.

Peki soyutlama dediğim şiir, bana belli bir zamanı mekânı hatırlatıyor olabilir mi?

Şiirin çağrışımlarından yola çıkıp bir kurgulama yapabilirim.

Eski Suadiye'de leylâkların bulunduğu bir sokak, öğleden sonra güneşi vurmuş, Pan flütünü üflemiş, ahşap konağı sarmaşıklar sarmış.

Modernleştirilmiş, bir Yedi Meşale şiiri. Hatta belli bir isme de odaklanabilirim Sabri Esat Siyavuşgil bunu yazmış olabilir.

Zihninizdeki, belleğinizdeki şiir antolojisinin varlığı size zengin yorumlar kazandırabilir, algılamanızı boyutlandırabilir, etkileri çağrıştırabilir.

Peki bu şiiri onlardan ayıran nedir?

İmge yapısı, etki varmış duygusuna kapıldığınız anda özgünlüğünü fark edebilmeniz.

Tanpınar'ın etkileri özümseyip, birçok şairden ve şiir akımından yararlanıp özgün bir şiir yazabilmesinin anlaşılması, şiirine derin bir yaklaşımı gerektiriyor.

Belki de bazen kendi yazdıklarının da doğrultusunda onu değerlendirerek, kısırdöngü içine düşüyoruz.

Tanpınar'ın şiirinde beğendiğim özellik, yürüyen şiir olmasındadır. Kesin bir yorumda donmamıştır. Şiirini güçlendiren ve zayıflatan öğelerin değişkenliği sürekli bir yenilenmeyi de beraberinde getiriyor.

Bu şiirde sonbaharı, yazdan sonbahara geçişi, belirlilikten belirsizliğe gidişi bir arada yansıtıyor.

Eğer Tanpınar'ın en sevdiğin şiiri nedir diye sorsaydınız hemen Bütün Yaz'ı örnek gösterirdim.

Yalınlığı, sıradan imge yapısına karşılık olağanüstü etkileyiciliği benim beğenme ölçütlerimi oluşturuyor.

Bu şiirin etkileyici mükemmelliğinin yanında başka örnekler var mı diye sorsanız,

"Günler gelip geçmekteler
*Kuşlar gibi uçmaktalar"*ı eklerdim, bir de bir şarkının bir dizesini:

"Seni söyler bana dağlar dereler"

Onun imgelerle, sıradanlığı şiirsel büyüteçten yansıtması, bu şiirin en belirgin özelliği.

"Hülyan, eşiği aşılmaz
Bir saray olmuştu bize;"

İç içe büyüyen imge halkaları.

"Ne güzel geçti bütün yaz,
Geceler küçük bahçede."

Şölenlerin verildiği, büyük aşkların yaşandığı, büyük ayrılıkların yaz sonuna kaldığı sahte bir görkemden uzaklığı beni adeta büyülüyor. Acaba Tanpınar'dan iki dize alsaydım, seçmek zorunda kalsaydım bunu mu alırdım?

Ben de böyle bir yaz geçirebilirim, geçirdim cümlesini kullanabilme, şiirle yaşantıyı/yaşantımı özdeşleştiriyor.

Hepimizin yaşayabileceği ama yazamayacağı bir şiir.

Defne Dalı'nda Apollinaire'in esintisini duyar gibi oldum.

Mûsikî, anahtar bir şiir.

Şiiri üzerine yapılacak yorumların içine müzik girmezse, onun müziğe bakış açısı, şiirindeki değil, yazıcılığındaki yeri es geçilmiş olur.

"Bu çılgın uyanış her düşünceden
Üstüste ve zâlim, bir kader gibi,
Bir melek uzanmış siyah geceden
Mahur sularında tutuştu gemi."

Güller ve Kadehler. "Silinir aynadan bir nazlı hayâl"i okurken Neşati'nin, Âyine-i pürtabı mücellada nihanız, dizesini anımsarım.

Ayna şiiri onun bu kavrama olan düşkünlüğünü, tutkunluğunu ortaya koyar.

"Derin sularında bu ayna her an
....
Hep bu aynadasın artık kış ve yaz."

Mavi, Maviydi Gökyüzü'nde gene ayna kavramı şiiri için gerekliliğini gösterir.

Ve sen gülünce açan güller, bana Beş Hececiler'in en iyi şairi Faruk Nafiz Çamlıbel'in, sonradan bestelenen iki dizesini hatırlattı:

"Bahçemde açılmaz seni görmezse çiçekler
Sen gelmezsen mevsimi nerden bilecekler
Bîrden gülümseyen yüzün
Sabahların aynasında"

Yaşar Nabi Nayır'ın *Edebiyatçılarımız Konuşuyor* kitabında yer alan sorularını yanıtlarken; halk edebiyatından, halk şiirinden söz eder.

Gerçekten de Yahya Kemal'de, Fransız şiiri etkisinde kalan diğer adlarda da geçmeyen türkü kelimesi onda sıkça geçer. Belki Yahya Kemal'in şarkılarına karşılık, o türküleri koyar.

Saatler İçinde... kargaşayı, tedirginliği, duyguların birbiri içine geçmesini, bir gergef gibi işler. Kendine özgü bir örgü stilidir bu.

Bursa'da Zaman hemen hemen her antolojiye alınan, gerçekten de başyapıtlarından biri. Ama Tanpınar'ın şiir dünyasını hep aynı örnekle/örneklerle tanıtmak gibi bir sakıncası var. Ancak beni bu şiirde etkileyen, onun tarihe yaklaşımını ortaya koyması, tarihî kişilerin onda uyandırdığı çağrışımlar.

Ayrıca Tanpınar'ın, sadece şiir üzerine değil, tarih, kültür gelenek, Doğu-Batı üstüne yazdıklarını okumuşsanız, bu şiirin bütün bunların bir türdeki meyvaları olduğunu fark edersiniz.

Yahya Kemal, doğduğu şehirlerin, yerlerin kaybının hüznünü anlatır, Tanpınar ise bir kültür coğrafyasının kaybından yakınır. Toprak önemli değildir, önemli olan o toprağın kültürüdür.

Bu bakışın içinde sadece kuru, yalınkat bir duyarlık yoktur, şiirin bir kültür bilinci olduğunun örneğidir. Osmanlı İmparatorluğunun tarihidir.

Bir konuşmasında Doğu'yu geç fark ettiğini belirtir.

Tekrar şiirine dönecek olursak, aşağıya aldığım şiirinde müziğin etkisini, bize getirdiği tınıyı dikkatle dinledim. "Yüzlerce çeşmenin serinliği".

Belki de Otto Respighi'nin eseri *Roma'da Çeşmeler*'i dinleyebilirsiniz.

"Serin hülyasıyle çeşmelerinin.
Su sesi ve kanat şakırtısından

Duyduk bir musikî gibi zamandan
Çinilere sinmiş Kuran sesini."

İlgi çekicidir, çocukluk anılarında, Arabistan'da ezanın sesinin bir başka olduğunu anlatır.

Ben de Mısır'da, Kahire'ye gittiğim zaman bu etkileyiciliği hissettim.

Ezanın musikisini o zaman daha derinden duydum, anladım. Mekânın bu hissedişi artırdığını söyleyebilir miyim? Okuyuşun farkını ileri sürebilir miyim?

Beyaz bahçesinde su seslerinin, şiirde müziğin nasıl kullanıldığını, zihnimizde o yaratır. Bence bu sesler, yani mûsikî, şiirin etki kadrajını belirler.

Tanpınar'ın bazı şiirlerini anlamak için iyi bir şiir okuru olmak yeter. Ama Bursa'da Zaman için iyi bir şiir okuru olmanın yanısıra, Osmanlı Tarihi'nin de bilinmesi gerektiği kanısındayım.

Bir Gün İcadiye'de şiiri de öyledir;
"Bir gün İcadiye'de veya Sultantepe'de,"

O semti görmenin bu şiire bir katkısı var mıdır? İcadiye'yi, Sultantepe'yi gördüm.

Ben sanmıyorum. Çünkü bu şiiri, belki esinin geldiği yer olarak başlatmış, onu mekânından soyutlayarak da zevk alabilirim.

Bir dize onun mâziye bakışını, maziyi bugün yorumlayışını ortaya koyar:

"Bugünün rüzgârında yıkanan mazi gülü.
Bir başka gözle bakarsın ömür denen uykuya."

Bana hemen bir dîvân dizesini anımsattı:

"Hâb-ı gaflette geçen ömrümü rüya gördüm."

Ey Kartal Bakışlı şiirinde iki dizenin iki ayrı önemi vardır benim için.

Biri, olağanüstü güzellikte bir dize:

"Açmamış güllerin siyah bahçesi"

Diğeri de gene kesin biçimde ilkelerini çıkarmaya girişmemizin önemli bir malzemesi olduğundan:

"Aynalar kırıldı, mevsimlerle biz
Sırrın gecesinde rüyâya daldık."

Dönüş, şiirleri içinde benim beğendiğim, ama şiiri yazılırken, üzerinde durma gereği duymadığım bir şiiri.

Ahmet Kutsi Tecer'e ithaf ettiği *Gül* şiirinde bir dize gene bize ayna tutuyor:

"Yıldızların tuttuğu ayna, ezelî aşka,"

Bırak Aydınlığa, Deniz, Raks, Tanpınar'ın şiir dünyasında bir başkalaşımın örnekleriyse de, başka şiirleri kadar başarılı olmadığını söylesek de, onlardan farklı bir merhaleye varışın ürünleri olarak nitelenebilir.

Oğuz Demiralp'ın *Kutup Noktası* kitabının izinde Tanpınar'a yaklaşmalar/uzaklaşmalar.

Oğuz Demiralp'ın bir saptamasına katılıyorum ve ona yaklaşmanın en doğru yolu olduğunu kabul ediyorum:

> *"Tanpınar, şiir sanatında bir dev olmasa da şiir yüklüdür bütün yazdıkları. Bu nedenle, Ahmet Hamdi'yi anlamak için, şimdiye dek yapılanın tersine, şiirsel yanından okuyacağım yazdıklarını."* (s. 17)

Çocukluk günlerinin izleğinde bir kişiliğin oluşması serüvenine her zaman sevgi duyarım. Kendininkiyle örtüştüğü için daha da yakınım. Böyle çocukluklarda, içe döner ve her şeyi içinizin aydınlığından, siyahından, gölgelerinden, mevsimin getirdiği renk oyunlarından, doğanın seslerinden öğrenirsiniz.

Üstelik her kavramla, her gördüğüyle, gözlemlediğiyle birçok kişinin, özellikle dışa dönük kişilerin yaptığı gibi arasına bir mesafe koymaz, hepsi de ruhun mahzeninde yankılanır.

Çocukluktan gençliğe geçince, bunun içine bilimi, bilgiyi katar, duygular, duyarlıklar arasına bir mesafe koyma telâşı başlar. Yakından bilirim bu çocukluğu.

> *"Ahmet Hamdi: Şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman telâkkisinin mühim bir yeri vardır," der.* (s. 18)

Tanpınar'ın Bergson'un zaman anlayışını benimsemesi, o zaman gözde ve gündemde Bergson'un olmasıdır.

Üstelik felsefeci deyince akla gelen ilk kişi, zamanın bu alandaki en ünlü adı Ord. Prof. Dr. Mustafa Şekip Tunç'tur. O da Bergson'cudur, dolayısıyla Tanpınar'ın onun zaman telâkkisini benimsemesi, bir seçimden çok, bulunanla yetinmektir.

Nitekim Celâl Sılay da Bergson'dan söz eder, o da filozoftan etkilenmiştir.

Ben bunun bütün kuşağın ortak bir seçimi, Tunç, etkisi olduğu kanısındayım.

Bana kalırsa gerek Tanpınar, gerek Sılay felsefe konusunda, arayışlara, araştırmalara girişmiş değillerdir.

Sanırım Oğuz Demiralp'ın kitabındaki; Tanpınar'ın zaman kavramı ve tasavvufla ilgili bölümleri, şiire geniş açılımlı bir yaklaşım için yararlı olabilir.

Oğuz Demiralp'ın Tanpınar'ın tanımlamasını okuyalım. Değerlendirmesini sonra yapacağım:

> *"Tam bir sanat adamıdır Tanpınar. Yazından, mûsikîden, resimden olduğu gibi mimarîden de çok iyi anlar. Her alanda olduğu gibi mimarîde de Osmanlı kültür kalıtını çok iyi değerlendirmektedir."* (s. 59)

Yazından çok iyi anlaması olağandır, ama diğerlerinde "çok iyi anlamaktadır" yargısını ben sevginin abartısına veriyorum. Tanpınar'ın her konudaki tahlil gücü yüksektir, ama müzik bilgisini, andığı, övdüğü parçalarla kısıtlı olarak bir müzik bilgisinden söz edilebilir, ustası Yahya Kemal'de olduğu gibi. Elbet Batı müziğine de ilgi gösterdiğinden müzik anlayışı biraz daha, çok seslidir.

Benim için önemli, işlevsel olan, müziği dışarıda bırakmaması, onu şiirinin içine yerleştirebilmesidir.

Her iki müzik türünde az bilinir bir besteciden, ya da ünlü bir bestecinin az bilinir parçasından söz etmez, müzik meraklısı, müziği bir amatörün biraz üstünde bilen herkes için malûm parçalardır.

Zaten bir şaire, bir romancıya bundan fazlasını bilmesi gibi bir görev de yüklenmesini anlamsız bulurum. Saydığı besteler hakkında biraz bilgi verelim.

Tanpınar'ın kendine özgülüğü herkesten fazladır. Belki bu kavram ona çok yakışır, o birçok kişinin etkilendiği kaynaklardan yararlanmış, adlardan etkilenmiş, ama onu öyle bir halitaya (alaşıma) dönüştürmüştür ki, artık analitik bir ça-

lışma ile onun şiirini -nesrine girmiyorum- algılamak ne derece mümkün olur, tartışılabilir bir hale gelmiştir.

Çünkü sevdiği bütün öğeleri, türleri, değişik dozlarda ve ölçülerde birbiri içinde erittiğinden, etki konusunda aydınlık, net bir yargıya varmayı pek de şart görmedim. Etkilendiği, yararlandığı edebî ve düşünsel kaynaklar -ki bu çok azdır-.şiirinin bütününü açıklamaz.

Tanpınar'ın, "Hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız. Çünkü mazi ile nerede nasıl bağlanacağımızı bilmiyoruz." sözü doğru ve hepimizin üzerinde durması gereken bir saptamadır.

Nitekim yıllar sonra kültürel açıdan bu buhranı tartışıyoruz.

Biz dün siyaseten cumhuriyetin resmî tarihi gölgesinde, tercihimizi yaptık ya da yaptırıldık. O zaman bana kalırsa başka yöntem tehlikeli olabilirdi, başarının meçhule düşmesine sebep olabilirdi. Rejim önemliydi. Ne var ki, bugün kültürel açıdan böyle bir tehlikeyi mümkün görmüyorum. Eski metinlerin, eski edebiyatın okunma istekleri çoğalmıştır, çoğalmalıdır da.

Tanpınar'a, ben daima bireysel, toplumsal, tarihi, düşünsel köşe kapmacalarımızın edebiyat haritasını çizmiş bir kültür topografı gözüyle bakarım.

Her zaman Yahya Kemal-Tanpınar karşılaştırmasında vardığım kesin bir yargı vardır.

Yahya Kemal, tercihin rahatlığını, yerleşmişliğini yaşadı, Tanpınar sonuca varamamanın tedirginliğini.

Şiirini de bu açıdan daha çok seviyorum belki. Bugün modern çözümlerimizde Tanpınar'dan daha çok yararlanabiliriz. Çünkü bizi yargılarını benimsemeye, kabul etmeye zorlamaz.

Bizimle birlikte tartışır, birinde şüpheden eser yoktur. Tanpınar her dizesi, her satırıyla şüphedir. Unutmayalım ki, yıllar sonra yeniden gündeme gelmesi, moda olmasının ardında kesinliklerin reddi yatar.

Ben şiiri ekseninde bir gezintiye çıkarken, onun romanlarından yararlanmadım, genel kavramlarda gönderme yapmak zorunda kalmadığım sürece. Buna sadece müzik söz konusu olduğunda başvurdum.

O, her yere şiirden açıldım, diyor, öyleyse ben de açılış kapısının önünde bekledim, o kapının önünden içeriyi görebildiğim kadarını yazabildim.

Andre Gide'in benzetmesinden yola çıkarak söylemeliyim, şiirinin dar kapısından geçmeye çalıştım, nesrinin geniş kapısının önünden bile geçmeyerek.

Şiirinin ardındaki estetik kaynaklarını sıralamaya çalıştım. Müziği algılayışından resme bakışından, denemelerinden, edebiyat tarihinden, şairler hakkındaki görüşlerinden yararlandım.

Çünkü şiir dairesinin içine alarak onu değerlendirmenin benim seçimim olduğunu söyleyebilirim.

Tanpınar'la ilgili malzemeyi hovardaca harcayarak, kolay bir yaklaşım sağlamaktan uzak durdum.

Bir dizesine yaklaşırken, birden ortaya Mümtaz'ın çıkmasını doğrusu hep yadırgadım.

Siyasal anlaşmazlık onu ilgilendirir mi? Kültürdeki izdüşümü oranında.

Ne var ki Tanzimat'tan bu yana yaşanan kültürel uyuşmazlığı o şiirlerde çözmüştür, buna karşılık romanlarındaki düşünce arkaplânı benim akıl yürütme alanımın dışında kalıyor. *Beş Şehir*'in ithaf ve giriş kısımları burada bize yardımcı olacaktır.

"Yahya Kemal'e ithaf

"Yahya Kemal'in derslerinden -Fakültede hocamdı- ayrıca eski şiirlerin lezzetini tattım. Gâlib'i, Nedim'i, Bâkîyi, Nâilî'yi ondan öğrendim ve sevdim. Yahya Kemal'in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o açtı. Bazıları bu tesiri başka türlü görüyorlar. Hakikatte estetiğimiz ayrıdır. Aşağıda anlatacağım. Yalnız millet ve tarih hakkındaki fikirlerimde bu büyük adamın mutlak denecek tesiri vardır. Beş Şehir adlı kitabım onun açtığı düşünce yolundadır, hatta ona ithaf edilmişti. İki defasında da bu kitap bulunduğum yerde basılmadı ve ben bu ithafı yapamadım" (A.H. Tanpınar, *Beş Şehir / İthaf)*

"Bizden evvelki nesiller gibi bizim neslimiz de, bu değerlere, şimdi medeniyet değişmesi dediğimiz, bütün yaşama ümitlerimizin bağlı olduğu uzun ve sarsıcı tecrübenin bizi getirdiği sert dönemeçlerden baktı. Yüz elli senedir hep onun uçurumlarına sarktık. Onun dirseklerinden arkada bıraktığımız yolu ve uzakta zahmetimize gülen vaatli manzarayı seyrettik.

Tenkidin, bir yığın inkârın, tekrar kabul ve reddin, ümit ve hülyanın ve zaman zaman da gerçek hesabın ikliminde yaşadığımız bu macera, daha uzun zaman, yani her manasında verimli bir çalışmanın hayatımızı yeniden şekillendireceği güne kadar Türkiye cemiyetinin hakikî dramı olacaktır." (A.H. Tanpınar, *Beş Şehir, s.* 23)

"Hiç unutmam: Uludağ'da bir sabah saatimle, dinlediğim çoban kavalına birbirini çağıran koyun ve kuzu seslerinin sarıldığını gördüğüm anda, gözlerimden sanki bir perde sıyrılmıştı. Türk şiirinin ve Türk musikisinin bir gurbet macerası olduğunu bilirdim, fakat bunun hayatımızın bu tarafına sık sıkıya bağlı olduğunu, bilmezdim. Manzara hakikaten güzel ve dokunaklıydı, beş on dakika bir sanat eseri gibi seyrettim. Bir gün Anadolu insanının his tarihi yazılır ve hayatımız bu zaviyeden gerçek bir sorgunun süzgecinden geçirilirse,

moda sandığınız birçok şeylerin hayatın kendi bünyesinden geldiği anlaşılır. Bir kelime ile, benim için bu meselelerin, kendileri kadar, onların bana gelişleri, ruh hallerimi benimseyen içimdeki yürüyüşleri de mühimdi. Zaten kitap, parça parça yaşanmış şeylerden doğdu." (A.H. Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 24)

En ünlü, antolojilere en çok alınan şiirlerinden biri *Ne İçindeyim Zamanın* adlı olanıdır.

Bu şiirin içinde ben zamansızlık anlayışını, tasavvufu, varoluşçuluğu, abasız, postsuz bir dervişte ise gizemsel, dinin dışında (lâdinî) bir kutsallık anlayışını görürüm. Rüya kelimesi elbet burada da geçiyor. Ben bunu T.S. Eliot'ın zamansızlık kuramıyla ilişkilendiriyorum.

Doğaya bakışında Fransız şiirinin Yahya Kemal'in etkisinin görüldüğünü söyleyebilirim ama klasik dünya şiirini özümsemiştir: *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinin dördüncü dörtlüğü bunu göstermektedir.

"Aydınlığın hendesesi
Sonsuzluk bahçendir senin;
Dinleyin geliyor sesi
Arılarla böceklerin (...)"

Bilirim Kimse İçemez şiiri, bence dönemin ortak şiir kalıplarını içeriyor. Belki hececilerin içine sızan bir Yahya Kemal, aynı kaynaktan beslenen bir Cahit Sıtkı Tarancı, bir Ziya Osman Saba.

Genellikle onun hep Fransız şairlerinden, Yahya Kemal'den etkilendiği savunulur, ama Türk şairleri ile bir karşılaştırması yapılmamıştır.

Doğa ve zaman, onun resim/resmetme duygusunu şiirine getirdiğinin kanıtıdır.

Gene rüya geçer ve "ebediyetinle geldik dizdize," der.

"(...)
İklimler dışında ezelî bahar.
Mevsimler içinde tükenmez yarın.

İçimizde sonsuz çalkanan deniz,
Gülümseyen yüzü kaderin bize,
Yıldızların altın bahçesindeyiz,
Ebediyetinle geldik dizdize."

Uyanma, Yahya Kemal etkisini gösterir ama ben burada daima Parnasyenlerin renk cümbüşünü görürüm.

Bir dize var ki, Yahya Kemal şiirinden farkını gösterir:

"Ve yanık türküsü dalda bülbülün"

Deniz Ufkunda, onun elbet Yahya Kemal'den etkilendiğini, ama bağımsız bir şiir oluşturduğunu da gösterir.

Mallarme etkisinden söz edilir, onu inceleyenler bu konuda yazmışlardır. Ben aralarındaki ilişkiyi bir başka açıdan da değerlendirmek isterim. İkisi de öğretim üyesidir; şiiri, edebiyatı öğretirler. Zaman zaman bir öğretici kimliğinden bakarlar şiire. Ayrıca Tanpınar Türkçe ve Fransızca'dan bakarken, Mallarme de Fransızca ve İngilizce açısından bakar.

Mallarme, elbette kendini öğretmeye ve sadece şiire adadı.

Tanpınar, şiirin müzikalitesini elbet Yahya Kemal'den, Mallarme'den de, Dîvân edebiyatından da öğrendi. Onu sadece Mallarme etkisinde düşünmek bence Frankofon görüşün uzantılarıdır.

Mallarme kendinden sonrakileri etkilemiştir, ama Tanpınar için şiir açısından bunu iddia edemeyiz. Ne var ki nesri, edebiyat tarihindeki yorumları, romanları hem okuru, hem de edebiyatçıları çok fazla etkilemiştir.

Mallarme, kendinden sonraki kuşağı etkilemiştir bunlardan ikisi Huysmans ve Verlaine'dir. Ayrıca ünlü *Prelude L'apres midi d'un Faune (Bir Pan'ın Öğleden Sonrası)* şiiri besteci Claude Achille Debussy'yi etkilemiş onu bestelemiştir. Ayrıntılı bilgi için "The Oxford Companion to French Literature, compiled and edited Sir Paul Harvey and J.E. Heseltine, Oxford Clarendon Press, s. 441-442'e bakılabilir.

Mallarme önce bestenin iyi olmayacağından kuşkulanmış sonra beğenmiştir.

Yahya Kemal ve Tanpınar'ın şiirini, müzik, besteleme açısından karşılaştırabiliriz.

Yahya Kemal'in birçok şiiri bestelenmiştir. Önemli oranda ondan beste yapan Münir Nureddin Selçuk'tur. Çünkü şiiri Türk müziğine uygundu, bestelenebilirdi, ben Tanpınar'ın bir şiirinin bir Türk bestecisi tarafından bestelenebileceği kanısında değilim. Onun modernitesi çok sesli müziğe uygundur. Ne yazık ki, çok sesli bestecilerimiz de onun şiirine bu gözle bakmadı, şiirimize müzik penceresinden bakış için İlhan Usmanbaş gibi bir besteciyi beklememiz gerekti. Çok sesli Türk bestecilerinin bu açıdan da şiirine yaklaşmalarını öneririm.

Parnasçılar, 1860'dan sonra, çağın pozitivist ve bilimsel ruhunu yansıtmaya çalıştılar, Romantizme karşı bir tepkiydi Realizm ve Natüralizm düzyazıda, romanda ve tiyatroda ise ona karşı bir tepki göstermediler.

Kaynaklarından önemli biri de Paul-Ambroise Valery idi şüphesiz. Ben bunları doğrudan etki olarak yorumlayamıyorum. Çünkü Valery de Sembolistlerden sonra da Mallarme'den etkilendi/yararlandı.

Şiiri "obscure"dur çünkü "ifade edilemeyeni ifade etmeye" çalışmıştır.

Ondan etkilenenlerin bir çoğunda olduğu gibi inner assonance ve alliteration vardır.

Bu kısa açıklamaların ışığında Tanpınar'ın şiirindeki yabancı kaynakların genel bir panaromasını çizebiliriz.

Sabaha Karşı, müzikle şiir ilişkisini gösterir.

"Bir kadın başı duvarda
Uzanmış süzüyor beni,
Ve gülünç kuşlar dallarda
Kırpıyor, kirpiklerini.

Eriyen parmaklarımda
Mumyalanıyor aydınlık
Sesler çınlıyor alnımda
Hâfıza gibi dağınık.

Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda
Ve üzüntü dolu gözler. (...)"

Yollar Çok Erken'de; değişen doğa ile ruh hali arasındaki bağlantılar gözükür. Parnasizm için kullanılan pesimist şiir yorumu, Tanpınar için de geçerlidir, en etkili kavram budur:

"Uzakla her şeyden ve yıldızlardan
İnkârı oldun bütün bahçelerin,"

Evet etki vardır, ama *Siyah Atlar* ismi bile bu etkinin yok olduğunu gösterir:

"Saçında gecenin soğuk rüzgârı
Bir gün kapatırsın bu ufukları
Beklersin köşende sessiz ve yorgun
Siyah atlarını son yolculuğun."

Kurtulmak, özgürleşmek belki o etkiyi gösterir:

"Ve dersin yavaşça kendi kendine:
Ömrün çemberinden kurtuldum yine."

Sanırım bu şiir Yahya Kemal'in, *"Gel kurtul varlığının o dar hendesesinden"* dizesiyle karşılaştırılabilinir.

Bir Gül Tazeliği, Başka Bir Yıldızda şiirleri zamansızlık kavramına verilecek iyi örneklerdir:

"(...)
Mahmur, uğultulu yaz sabahları,
O üstüste rüyâ, cenup rüzgârı.
Ürkek dalgaların omuzlarında
Tül tül dağılanlar sırrı havada
Bu cümbüş, bu bahar... Çılgın öpüşler
Mercan kadehleri gizli gülüşler...

Kaç akşam seyrettim bu sahilde ben
Bulutların solgun menekşesinden
Kaç güneş çırpındı kanlar içinde.
Yosun bahçelerin uzak vehminde;
Sesler erişilmez ufuklar gibi
İmkânsız sularda tutuşan gemi, (...)"

BAŞKA BİR YILDIZDA

Bu ümitsiz ve biçare
Şahitleri ömrümüzün,
Bu aynanın sularında
Kaç kere yıkandı yüzün.

Bu lamba ve hülyamıza
Yabancı binlerce uyku;
Bir demir pençeydi sanki
İçimizde eski korku...
(...)
Kim bilir hangi yıldızın
Kısır çöllerinde şimdi,

Beyhude hatırlıyoruz
Bu hiç olmamış şeyleri...

Sesin acaba müzik ve Yahya Kemal ilişkisini getirir mi aklımıza?

"Çırpınan bir ruhum artık
Bin hasretle delik deşik
Uzak hayret burçlarında
Nevânın, ferahfezânın"

Tanpınar'ın şiirleri bugün okunduğunda, anlaşılır, bazı anahtar kelimelere bile gerek göstermeyen bir şiir. Belli bir akımın, belli bir anlayışın elbette klasik -klişe demeyelim- temaları, yazış tarzı vardır. Bu ortak bir anlayışın şiirde ortaya çıkışıdır.

Tanpınar'ı da, şiirini de bu genel açıklama içine koymak gerekiyor. İmajlar, çağrışımlar da bu açıdan birbirine benziyor, hatta bir kuşağın şiiri oluyor. Söylediklerim, genel içinde özgünlüğün yok olduğunu söylemek anlamına gelmiyor. Aksine genel içinde, özgünü yaratmanın daha güç olduğunu savunuyorum. Çok sevdiğim Hatırlama şiiri ile Rıhtımda Uyuyan Gemi örnek olarak sunulabilir.

HATIRLAMA
(...)
Çimenlerinde yaz bahçelerinin.

Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından,
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabın kırılmış dal uçlarından.

RIHTIMDA UYUYAN GEMİ

Rıhtımda uyuyan gemi
Hatırladın mı engini,
Sert dalgaları, yosunu,
Suların uğultusunu...
(...)
Rıhtımda uyuyan gemi
Hatırladın mı engini
Gidip de gelmiyenleri
Beyhude bekliyenleri...

Rıhtımda Uyuyan Gemi'deki son dörtlük *Sessiz Gemi*'yi andırır demeyi uygun görmedim. Sanatta çağrışımlar taklit sözüyle, etki sözüyle açıklanmaz her zaman.

Her Şey Yerli Yerinde, onun etkilendiği kişilerin, özgün yanlarının olağanüstü sentezidir. Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar. Şiirde etkiyi özümsemenin de belki edebiyat tarihinde veya antolojilerde yayımlanacak başarılı örneği. Bütün Yaz, yalınlığıyla en sevdiğim şiiri.

Onda mevsimler ilkbahar ve yazdır diye daha önce de belirtmiştim. Kışın sertliği şiiriyle bağdaşmaz. Seçim doğrudur.

Mûsikî'nin birinci dörtlüğünü okuduğumda, önce mahur makamının özelliğine değinmek gerektiğini düşündüm.

"Mahur sularında tutuştu gemi."

Mahur Beste'yi çağrıştırıp, ona kaynak olduğunu söylemeye gerek var mı?

Güller ve Kadehler zengin çağrışımlı bir Tanpınar şiiri. Şiirini yazarken zengin kaynaklarını etkiden arındırarak yazdığının da belgesi.

"Silinir aynadan her nazlı hayâl, Neşati'nin "Âyine-i pürtabı mücellâda nihanız"ı elbet ayna ile ilgili birçok dizeyi akla getiriyor. Ama bence tek anılması yorumlanması gereken bir şiirdir.

Alttaki dört mısra da mazmun düzeni açısından açıklanabilir.

"(...)
Bağrında bir bıçak yarası boşluk,
Simsiyah kesilir gözünde ufuk,
Siyah açar güller ve siyah öter
Ömrün gecesinde öten bülbüller..."

Bir de Neşâti'nin gazeline bakalım:
Şevkız ki dem-i bülbül-i şeydâdâ nihânız
Hûnız ki dil-i gonce-i hamrâda nihânız

Bir cism-i nizâr üzre döküp dâne-i eşki
Çün rişte-i cân gevher-i ma'nâda nihânız
(...)
Etdik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî
Âyine-i pür tâb-ı mücellâda nihânız

Ayna şiiri bu temada şiirimizin güzel örneklerinden biri.

AYNA

Derin sularında bu ayna her an
Senden bir parıltı aksettirecek
Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek
Eriyen bir kuğu beyazlığından

Bazan bir tebessüm, tutuşmuş mercan
Rüyâsiyle sanki kanlı bir çiçek,
Ve saçlar ümitsiz öyle yüzecek
Olgun akşamların ağırlığından.

Hep bu aynadasın artık kış ve yaz
Mavi sularıyla arkanda Boğaz
Köpüren aydınlıkta her tepeden,

Hep burada, ömrün her merhalesinde,
Hapsolmuş bir şafak gibi derinde
Zamana gülecek hüznün ve neş'en.

Mavi Maviydi Gökyüzü de, Faruk Nafiz Çamlıbel'le bir şiir benzerliği yaratıyor.

Tanpınar hakkında yazılanları okuduktan sonra ilk edindiğim izlenim.

Herkes onu kendi alanına, kendi anlayışına çekmek için benim pek de katılmadığım gerekçeler üretiyor. Şiirine yaslanmak gerekirken doğrudan şiiri tramplen yapıp nesrine ulaşılmak isteniyor. "Tanpınar'ın etkilediği şairler var mı?" sorusuna ben çoğu zaman hayır yanıtını veriyorum.

Ancak burada bir noktada yanılmamak gerekiyor. Onun yazdığı tarz şiirleri yazanları etki alanına koyamayacağım.

Çünkü Şeyh Galip'in iki dizesini bu tesbiti açıklayan nitelikte görüyorum:

"Esrarını Mesnevi'den aldım/Çaldımsa da miri mal çaldım."

Ondan sonra gelenler -şiirlerin yazılma tarihlerini göz önünde bulundurarak- Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba da Fransız şiirinden yararlandılar, Tanpınar'ın kaynaklarından birisinden.

Ancak bunların içinde en evrenseli ve soyut kalanı Tanpınar oldu, onun başka kültür alanları ile, tasavvufla, Osmanlı şiirinin mazmunlarıyla bezediğinden yerel bir renkle yetinen bir şair olmadı.

O şairlerden daha fazla başka alanları öğrendiğinden, Doğu-Batı hesaplaşması yaptığından şiiri daha geniş boyut kazandı.

*Bursa'da Zaman, Bir Gün İcadiye'*de gibi şiirleri belki bu açıklamanın dışında tutmalı.

Ziya Osman Saba, şiire millî/uhrevî bir atmosfer kattı. Belki de Fransız şiirinin etkisini Türkiye'ye, bize uyarladı. Eğer şiirin de bir ülkesi var ilkesini kabul ediyorsanız tabii.

Nedense birçok edebiyatçımız için geçerli olan çekiştirmeyi Tanpınar'a da insafsızca uyguladık. Onun için bir kültür adamı deyimini kullanmak çok daha doğru. Evet yazdığı; şiirine, romanına geçen, kaynak niteliğindeki bilgilerdir. Müzik de öyledir, mimarî de öyledir.

Oğuz Demiralp'ın kitabı bence, onun bazı şiirlerinin açılımı için iyi bir rehberdir. Çünkü yazar bakışında Doğu ile Batı'yı bir arada bulundurmuştur.

Oğuz Demiralp'ın kitapta yer alan yargılarından itirazsız, rezerv koymadan katıldığım yargısı aşağıdadır:

"*19. Asır Türk Edebiyatı, Beş Şehir,* kendi alanlarında hâlâ aşılamamış yapıtlarıdır." (*Kutup Noktası,* YKY, İkinci Baskı, s. 181)

Oğuz Demiralp'ın yorumlamadaki yardımcı, belirleyici kaynaklar konusunda söylediklerini yazıma aldım, katıldığım için:

> *"Gene de, M. Kaplan'ın çalışmasının, Tanpınar okumaları için sağlam bir kaynak olduğunu kesinlemek gerekir.*
>
> *Gelgelelim, 1972'den sonra birdenbire çoğalan Tanpınar okumalarında Kaplan'ın bulguları yokmuşçasına davranılmıştır. Bu yüzden de yapıtın izleksel çekirdeği olan "şiir" gözden kaçmıştır. Tanpınar'ın romanları, düzyazıları daha çok ilgi görmüştür, ama bunları, Tanpınar'ın yazdıklarının hepsini gözönüne almadan, izleksel çıkış noktası olan şiirini atlayarak okumak, eksik, giderek yanlış değerlendirmeler yapılmasına yol açar; açmıştır da.*
>
> ....
>
> *Ne var ki, Tanpınar'ın "şiir gibi" yazdığı bölümleri çok eleştirmenimiz es geçmiş, "şâiranelik" sayınış, küçümsemiştir. Tanpınar'ın temel izleklerini barındıran söz sanatları süs ya da fazlalık sanılmıştır."*

Tanpınar şiiri üzerinde bir çeşitleme yazısında neleri yapmak isterdim?

Bir yargıya başladığımda ortasında birden başka yollara sapar, sonunda da başı ve ortasıyla bağdaşmayan yaratıcı, kışkırtıcı bir yargıya varmak isterdim. İki kişinin diyaloğu gibi, her yargının karşıtını birlikte okura sunmak isterdim. Benim de her iki yargıya varabileceğimi, birinden birini tercih etmediğimi göstermek hoşuma giderdi.

Bir dizesinin ardından, yeteneğim olsaydı bunu çizgiye de dökerdim. Beste yapardım. Onun derslerinde yaptığı gibi, yazımın bir yerinde "okuma notları,

kitap tavsiyesi" başlığı altında tavsiyelerde bulunur, yazımın sonunu başkalarının getirmesini uygun bulurdum.

Okuru şaşırtmayı o kadar arzulardım ki, metni açıklayacağıma, algılama önerilerinde bulunacağıma, keşke vaktimi tuzak kurmaya hasretseydim.

Kendimi tutup yargılara varma alışkanlığından vazgeçebilseydim. Söylenenleri, yazılanları sıralayıp, onların içindeki söylenmemesi, yazılmaması, okunmaması gerekenleri saptamakla yetinseydim, okura çok daha fazla hizmet etmiş olurdum. Onları yükten kurtaracağıma bu kez bir yazı daha ekledim.

Tanpınar'ın şiirini öğrenmek için mutlaka bu dört kitabı okuyun demekle yetinseydim:

Tabi ki bu listeye Tanpınar'ın kendi kitaplarını koymuyorum, birincisi abes olurdu, ikincisi onları zaten okuduk diye kabul ediyorum...)

Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları.

Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yayınları.

Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası*, YKY.

Bir Gül Bu Karanlıklarda -Tanpınar Üzerine Yazılmış Yazılar- / Handan İnci-Abdullah Uçman, Kitabevi.

(*Toplumbilim*, sayı 20, Ağustos 2006, s. 21-50)

MODERN MUHAFAZAKÂR;
AHMET HAMDİ TANPINAR

A. Ömer Türkeş

Ahmet Hamdi Tanpınar, sadece dilin bütün güzelliği ve mûsikîsi ile vücut bulan şiir ve düz yazılarıyla değil, Doğu ile Batı arasında sıkışan kültürel kimliklerimiz etrafında sürüp giden tartışmalara katkıları nedeniyle de güncelliğini koruyan bir isim. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecini yaşayan ve her iki dönemi tek bir kimlikte birleştirmeyi arzulayan modern bir muhafazakâr o, belki de muhafazakârca modern..!

1901'de İstanbul'da doğmuştu. Babasının işi gereği, ilkokuldan liseye kadar Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde sürdürdü eğitimini. İstanbul Darülfünun Edebiyat bölümünden 1923'te mezun olduktan sonra Erzurum, Konya ve Ankara'da edebiyat öğretmenliği yaptı. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde dersler veren Tanpınar, İÜ Edebiyat Bölümü Tanzimat Edebiyatı kürsüsünde profesörlüğe seçildi. 1942-1946 yılları arasında ise TBMM'deydi; Maraş milletvekili olarak "atanmıştı". Yeniden eğitim hizmetine döndüğünde İÜ Edebiyat Bölümü Yeni Türk Edebiyatı profesörlüğüne getirildi. 1962 yılında kalp rahatsızlığı sonucu ölen Ahmet Hamdi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Huzur, Sahnenin Dışındakiler, Mahur Beste* gibi romanlar, *Beş Şehir* gibi şiirsel bir gezi-deneme kitabı, Türk edebiyatı ve düşünsel hayatına dair bir çok önemli inceleme bırakmıştı geriye. Kimileri için ise onun şair kimliği hepsinden önemliydi.

"Huzur ekolü"

Tanpınar'ın 1980'li yıllara kadar yeterince öne çıkmayışının -çıkarılmayışının- ardında, edebiyatı yönlendiren siyasî duruşların onu nereye ve nasıl konumlandıracağını bilememesi, sanat ve edebiyatı siyasetin dolaysız bir alanına indirgeyen bir zihniyetin izleri vardır. Tanpınar'ın düşünce hayatımızdaki yeri

hakkında tartışırken kullanılan argümanların edebiyat ya da felsefeden değil siyasal ve ideolojik yan tutuşlardan temellenmesi, yani doğu-batı, sağ-sol, ilerici-gerici ikilemlerine takılıp kalınması elbette bir zenginlik getirmemiş, sonuçta miras -onu har vurup harman savuran- muhafazakâr ve milliyetçi kesime kalmıştı. Oysa Tanpınar'ı basitçe muhafazakâr olarak görmek ya da geleneksel değerleri savunduğunu söylemek, bu kavramların içini boşaltmaktan başka bir anlam taşımaz. Çünkü -Ahmet Çiğdem'in "Taşra Epiği" incelemesinde vurguladığı gibi- muhafazakârlığın, gericiliğin ve gelenekçiliğin ayırdedici vasfı gelecekten uzaklaşmaktır. Geleceği kuşatan bir zaman bilinci ise sadece moderne özgüdür. Öyleyse, Doğu ile Batı, eski ve yeni, Osmanlı ile Cumhuriyet, İslam ve laisizm arasında sıkışıp kalan kültürel kimlikler etrafında sürüp giden tartışmalara yaptığı müdahale, bir "hars" arayışını barındırmasıyla muhafazakâr renkler taşısa bile, geçmiş-şimdi-gelecek algısını barındıran romanlarıyla Tanpınar'ın muhafazakârlığı, bugünkü hayatımızı kaplayan teknoloji ürünlerinden ya da kültürün popülerleşmesinden, edebiyatın yetersizliğinden, dilin kuruluğundan yakınan bir entelektüelin muhafazakârlığından çok da farklı değildir. Tersine, Tanpınar'ın toplumsal fikriyatı değişme ve gelişme üzerine şekillenir. Üstelik kendi kültürel kimliğindeki Batılı yanları, Cumhuriyet'in Batılılaşma hamlesini, ustası Yahya Kemal'in "realizm"inin ardındaki Batılı düşünce tarzını özellikle belirtmiş, ancak bu açılımın bir bellek yitimine karşılık gelmemesi gerektiğini savunmuştur.

Geçmişin mirasını koruyup modern bir hayatla kaynaştırmak elbette zor bir mesele. Kaldı ki AB'nin kapısını çalan Türkiye Cumhuriyeti'nin bugün bile en temel ve hallolmayan meselelerinden bir tanesi. Tanpınar, bütün eserlerinde -zaman ve mekân algılarımızı canlandırarak- işte bu konuyu, Doğu-Batı sentezini, işlemiştir. Kimi zaman karamsar, kimi zaman iyimserdir. Mesela beş ayrı kente ilişkin gözlemlerinden oluşan *Beş Şehir* (1946), onun düşünce ve duygu dünyasını, "bu iki dünyayı oluşturan küçük unsurları, eskiye ait ama kaybolmuş şeyleri ve kayıpların yarattığı üzüntüyü; ufukta beliren ve hayatımızı derinden etkileyecek olan yeninin unsurlarını ve yarattığı coşkuyu okura bütün açıklığıyla gösterir".

1908'den sonra üç cereyan vardı der Tanpınar *Edebiyat Notları*'nda; "Osmanlıcılık, Türkçülük (Mehmet Emin), İslamcılık (Mehmet Akif)... Bir de garpçılık (Tevfik Fikret) vardır. Bunlar birbirleriyle çarpışmış, bazısı Türk milletinin lehine, bazısı neticede aleyhine olmuştur. Mesele İmparatorluğun elden çıkması. Sonra bunlar hep birden Yahya Kemal'de toplanmıştır". Hesaplanması hayli güç bu toplamın sonuçları kültüreldi ve Cumhuriyet dönemine kendine özgü bir muhafazakârlık olarak aktarıldı.

Şark ve Garp

Yahya Kemal'in biricik mirasçısı ve muhafazakârlığın romandaki en güçlü temsilcisi Ahmet Hamdi Tanpınar, Batı-Doğu ikilemini maddî değerlerle manevî değerler karşıtlığında tartışma kolaycılığını benimsememiştir. Tek bir şark olamayacağı gibi ne Şark ve ne de Şark medeniyeti sözlerinin tek başlarına muayyen bir manaya gelmeyeceğini; Şark ve Garp meselesinin aslında pratik hayat içerisinde hallolduğunu, aslında meselenin münevverlerin kendi aralarında konuşmaktan vazgeçmedikleri bir meseleden ileri gitmediğini bilmektedir Tanpınar. Onun meselesi kendisiyledir ve bu meselenin topluma taşınması yine kendisi dolayımıyla gerçekleşir.

Doğu-Batı karşıtlığı ve kimlik sorununu, İstanbul'un farklı semtlerini karşı karşıya getirerek işleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, aynı meselenin takipçisi olan yazarlar arasında en rafine örnektir. Osmanlı'dan kalan mirası sürdüren ilk dönem Cumhuriyet romanlarında mekân, Doğu-Batı değerlerini temsil etmek bakımından bir anlam taşıyor ve kent ikiye ayrılıyordu. İstanbul tarafının mahalleleri Osmanlı-İslam geleneklerinin, göreneklerinin, değerlerinin yaşadığı semtlerdi. Beyoğlu tarafı ise kentin Batılılaşmış öteki yansıydı. "Beş Şehir"de; "Beyoğlu, küçük ve orijinalite damgası çoktan kaybolmuş, hatta bu damgayı üstünde bir defa bile duymamış en ucuz cinsinden bir 19. yüzyıl Avrupa'sıdır" ifadesiyle dillendirdiği çarpık Batılılaşmayı "Huzur" romanında, hikâyesinin merkezine koymuştu Tanpınar.

Yazarın en tanınmış romanı "Huzur" (1949), bir olayı ya da bir hikâyeyi değil, karakterlerin ruh ve düşünce dünyalarını -yine Tanpınar'ın temel meseleleri etrafında-anlatmaya yöneliktir; "geçmişimiz, kimliğimiz, Doğu ile Batı'nın engin kültürleri arasında, -iki cihan arasında- kendimizce ve kimi zaman kendimiz olamadan duruşumuz, tereddütlerimiz, günü ve anı yaşayışımız, itiyatlarımız, itikatlarımız, "sükut musikisi"nden aldığımız haz, kendi kültürünü üreten, ürettikçe harcayan İstanbul, neylerin, kudümlerin ve derin bir mûsikîyi yaratmışların hala bizi çeken halesi, ruh gezintileri, yumuşak ama derin sorular, bütün bu "terkip"ten bize kalan lezzetli bir huzursuzluktur "Huzur"da bulduğumuz...

Romanın en başarılı yerleri, roman kahramanı Mümtaz'ın düşlerini yaşadığı İstanbul manzaralarının "resmedildiği" yerlerdir. Tanpınar, okuyucusunu Mümtaz ile birlikte, Beyazıt Sahaflar Çarşısında, salaş dükkânlarda, bitpazarında, Çekmece'deki balıkçı muhitinde ve kır kahvelerinde dolaştırırken, İstanbul'un bir kronikçisi, İstanbul'da eski zamanın donup kaldığı ve biriktiği köşelerin bir tasvircisidir sanki. Huzur'un sonraki bölümlerinde Boğaz'a, zengin bir eve, sanki başka bir dünyaya geçeriz. Pırıl pırıl görünen modern semtte önceleri çok mutlu olan Mümtaz, giderek bu çevrede yaşayan insanlara uyum sağlayamaz ve yıkılır. Geçilmemesi gereken bir sınırı çiğnemiştir o!

Huzur'da dile getirildiği gibi, şarka da eskiye de değil, bu memleketin hayatına bağlıdır Tanpınar; "bu Müslümanlık mıdır, şarklılık mıdır, Türklük müdür" ilgilenmez... Yaşadığı hayatı anlamlandırırken, Mümtaz'ın "Mazi ile bağlarımızı kesmek. Garb'a kendimizi kapatmak. Asla!" çığlığında özetlenebilecek -"her şeyden biraz" ihtiva eden- yeni bir 'terkip'in arayışındadır.

Ayar Veren Kim?

Geçen zaman içerisinde belki de "Neyim?" sorusuna bir yanıt bulmuştu Tanpınar. "Neyiz?" sorusuna olumlu bir yanıt verilemeyeceğini ise "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"nde (1961) ilân etmiştir. Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e uzanan elli yıllık bir zaman diliminde geçen "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", Cumhuriyet toplumunun düşünce ve davranış yapısına yönelmiş keskin bir eleştiri, Doğu-Batı sentezciliğinin sınırlarını çizen kinik bir metin. Ülkedeki saatleri -zamanları- eşitlemek için kurulan enstitünün kuruluş amacında sırıtıp kalan cumhuriyetin modernizmiyle kalmıyor, enstitünün kuruluşu, toplumu yönlendirişi, tasfiye edilirken yaşanan bürokratik sorunlar, Amerikalıların olaya el atışı gibi alt temalarla Türkiye'deki devlet kurumlarının hantal ve giderek anlamsızlaşmış yapısını da açığa çıkarıyor. Batılılaşmanın etkilerini bireysel yaşamlardaki yıkımlar, ahlâki bozukluklar ve değerler yitimi gibi alışıldık simgelerde aramamış; tersine, kurumlara çevirmiş gözünü ve bu taklitçiliğin Batılılaşma anlamına gelmediğini bilerek, sonu ölümle biten bir trajedi yerine -olup bitenlerin iç yüzünü daha çarpıcı biçimde dışa vuran- komik bir hikâyeyi tercih etmiş.

Modernizmin biçimselliğinin yarattığı illüzyonu ironik anlatımıyla açığa çıkarıyor Tanpınar; "İkinci elbiseyi bana enstitümüzün ilk kuruluş günlerinde o zamanki kıyafetimle müesseseye gelemeyeceğimi düşünen Halit Ayarcı hediye etmişti, sırtıma daha ilk geçirdiğim günde bütün varlığımın değiştiğini gördüm. Birdenbire ufkum görüş ve zaviyem genişledi. Değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmi zihniyet gibi tabirlerle konuşmağa, kendi isteksizliğime "zaruret", "imkânsızlık" gibi adlar koymağa, Şarkla Garp arasına ölçüsüz mukayeseler yapmağa, ciddiliğinden kendim de ürktüğüm hükümler vermeğe başladım. Bir kelime ile, onun cesareti ve icat kudreti bana aşılanmış gibiydi. Sanki bu elbise değil bir büyü idi".

Tanpınar, Batılı fen adamı ile Doğulu din adamını altın yapma hayali etrafında bir araya getirirken, Batı'nın bilim ve teknikteki gelişmelerini Doğu'nun kültürüne, Doğulu kimliklerinden ödün vermeden taşıma gayretine giren "küçük hesap adamı" sentezciliğini de katmış mizahına; "Seyit Lütfullah'ın asıl istediği kâinatın sırrına, maddeye ruhen tasarruf etmekti... Bununla beraber Aistidi Efendi'nin eczanesinin arka tarafındaki gizli laboratuarda imbikler, körükler, her cinsten şişeler, korneler arasında yapılan tecrübelerde de öbürleri gibi

hazır bulunuyor, eski yazmalardan çıkardığı formülleri Aristidi Efendi'ye veriyordu. Hatta bu yüzden bu iki adamın arasından günlerce süren münakaşalar oluyordu. Bu münakaşalarda Aristidi Efendi'nin münevver Avrupalı müsamahası ve sabrı ile gâip âleme o kadar kuvvetle tasarruf eden Lütfullah'ın gurur ve alınganlığı tıpkı ateşte kaynayan büyük bir şişenin içinde ve etrafında dövüşen zıt kuvvetler gibi birbirleriyle karşılaşırlardı".

Cumhuriyet projesinin dönüp dolaşıp aynı karşıtlığa geldiğine işaret ederken, Cumhuriyet devrimleri ile başlayan modern yaşam tarzlarının geçmişi ihmale ve yabancılaşmaya neden olduğunu hissettirir. Tanpınar'a göre, "hayat ve halk, yani asıl kütle devlete yetişmek mecburiyetinde" kalmıştır. Muhafazakârlığı işte burada çıkar ortaya. Ne kafatasçı bir milliyetçilik, ne mistik inançlar; ilerleme adına gözden çıkarılanların belleğimizdeki önemini bilen, muhafaza edilmesi gerekenlerin bilincinde, zengin bir mirastan yoksun kalmak istemeyen bir sanatçının muhafazakârlığıdır onunkisi...

(BirGün Kitap, sayı 31, 25 Ocak 2007)

Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Kitaplar Bibliyografyası

1. Kaplan, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul 1963; 2.b. 1983.
2. Alptekin, Turan, *Bir Kültür Bir İnsan – Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar*, İstanbul 1975, 2. baskı. İletişim Yayınları, 2001.
3. Cumbur, Müjgan (Haz.), *Ölümünün 20. Yıldönümünde Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar 1901-1962*, Millî Kütüphane Müdürlüğü, Ankara 1982.
4. Atiş, Sarah Moment, *Semantic Structuring in the Modern Short Story – An Analysis of the Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Ahmet Hamdi Tanpinar*, Leiden 1983.
5. Oktürk Şerif, *Ahmet Hamdi Tanpınar (Hayatı, Kişiliği, Eserleri)*, İstanbul 1998.
6. Demiralp, Oğuz, *Kutup Noktası / Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Bir Deneme*, İstanbul 1992; 2. baskı, YKY, İstanbul 2001.
7. Abacı, Tahir, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, İstanbul 2000.
8. Yazan, Ümit Meriç – Karışman, Selma Ümit, *Ebediyetin Huzurunda Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul 2000.
9. Okay, Orhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul 2001.
10. Erbay, Erdoğan, *Doğumunun 100. Yılında Tanpınar'ın Huzurunda / Musikinin Büyülü Dünyası*, Erzurum 2001.
11. Uğurcan, Sema (Haz.), *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul 2003.
12. Kolcu, Ali İhsan, *Zamana Düşen Çığlık (Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği)*, Ankara 2002.
13. Gezer, Zeki, *Ahmet Hamdi Tanpınar/Hayatı-Sanatı-Eserlerinden Seçmeler*, İstanbul 2002.
14. Durak, Mustafa, (Haz.), *A. H. Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003.
15. Orakçı, Cengizhan, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara 2003.
16. Işın, Ekrem, *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*, (*Kitap-lık* dergisinin 65. sayısıyla birlikte armağan olarak verilmiştir), İstanbul 2003.
17. Sunat, Halûk, *Boşluğa Açılan Kapı / Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*, İstanbul 2004.
18. Kantarcıoğlu, Sevim, *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri*, Ankara 2005.
19. Balcı, Yunus, *İki Bilim Adamının Hikâyesi: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay*, Denizli 2004.
20. Balcı, Yunus, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Trajik Durum*, Denizli 2004.
21. Armağan, Mustafa, (Haz.), *Bursa'ya Ütopik Mektuplar* (Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümünün 43. yıldönümü anısına), Bursa Osmangazi Belediyesi, İstanbul 2004.

22. Doğru, Yasin (Haz.), *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa/Taşlarda Gülen Rüya*, (Ölümünün 44. yıldönümü anısına), Bursa Osmangazi Belediyesi Yay., İstanbul 2005.
23. Karaca, Nesrin T., *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*, Ankara, 2006.
24. Törenek, *Mehmet, Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Erzurum 2006.
25. Çeri, Bahriye, *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eski Türk Edebiyatımız Hakkındaki Görüşleri-Değişme, Gelişmeler*, Paris 2007.
26. Bayramoğlu, Zeynep, *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler / Tanpınar Üzerine Tezler*, İstanbul 2007.
27. Enginün, İnci – Kerman, Zeynep, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul 2007.

Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Yazılar Bibliyografyası (Alfabetik)

Abacı, Tahir, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Nazım Hikmet'in Benzer Yanları", *Yasakmeyve*, sayı 1, Şubat-Mart 2003, s. 72-78.

Abacı, Tahir, "*Aydaki Kadın*", *Adam Sanat*, sayı 174, Mayıs 2000, s. 24-29.

Abacı, Tahir, "*Huzur* Hangi Makamda Bestelendi", *Varlık*, sayı 1159, Nisan 2004, s. 30-33.

Abacı, Tahir, "Tanpınar'da Müzik", *Adam Sanat*, sayı 127, Haziran 1996, s. 35-51.

Acar, Fazıl Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Rüya ve Hayal I-II", *Hisar*, sayı 274-275, Eylül-Ekim 1980, s. 15-17, 22-24.

Acar, Zafer, "İmgelerin Gölgesine Sığınan Ahmet Hamdi Tanpınar Şiiri", *Yedi İklim*, sayı 178, Ocak 2005, s. 51-54.

Acaroğlu, Türker, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri", *Hür Vatan*, 29 Ocak 1962.

Açıl, Berat, "Huzur'un Örtük Anlamları", *Varlık*, sayı 1169, Şubat 2005, s. 64-68.

Adalı, Murat, "Geleneğin Farklı Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 70-74.

Adıvar, Halide Edib, "Beş Şehir", *Akşam*, 12 Aralık 1946.

Âdil, Fikret, "Şair ve Çevresi", *Yeni İstanbul*, 7 Mart 1961.

Âdil, Fikret, "Tanpınar ve Zaman", *Yeni İstanbul*, 8 Mart 1961.

Ayda, Âdile, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, sayı 4, Nisan 1982; *Böyle İdiler Yaşarken*, Ankara 1985, s. 203-210.

Ağaoğlu, Adalet, "Tanpınar'da Kent Simgesi", *Milliyet*, 9 Eylül 1988; *Karşılaşmalar*, İstanbul 1993, s. 169-171.

Ahaladze, Ana, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir kitabındaki Bursa'da Zaman Bölümünde Teşhis ve İntak", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 99-107.

Ak, Mehmed Akif, "Tanpınar'ın Kendi İçinde Bölünmüş İnsanları", *Pınar*, sayı 61, Ocak 1977, s. 3-8.

Akarsu, Kenan, "Şair ve Yazar Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sanat ve Kültürde Kök*, sayı 1, Şubat 1981, s. 30.

Akatlı, Füsun, "Tanpınar ve Aydaki Kadın", *Zamanı Yaşatan Roman-Zamana Direnen Şiir*, İstanbul 1998, s. 13-16.

Akay, Ali, "Tanpınar'da İçerisi ve Dışarısı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 5-7.

Akbal, Oktay, "Ahmet Hamdi Tanpınar da Son Yolculukta... Kara Atlar", *Vatan*, 25 Ocak 1962.

Akbulut, Mehmet, "Su Seslerinin Beyaz Bahçesindeki Şehir", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 175-185.

Akengin, Yahya, "Bir Kültür Bir İnsan", *Hisar*, sayı 152 (227), Ağustos 1976, s. 33.

Akın, Gülten, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili*, sayı 272, Mayıs 1974, s. 654-659.

Akıncı, Gündüz, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kitaplar Âlemi*, sayı 1, Mart 1962, s. 1-2.

Akıncı, Gündüz, "Hamdi Tanpınar", *Milliyet*, 19 Ocak 1980.

Akkanat, Cevat, "Bir Ana-Sığınak Olarak Tanpınar'ın Eserlerindeki Bursa", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 131-145.

Akkıyal, Berna, "Huzur'a Dair Bitmeyen Huzursuzluğumuz", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 10-11.

Akmanlar, Ali, "Mazi Gülü: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hisar*, sayı 159, 162, 164, 166, 167; Mart, Haziran, Ağustos, Ekim, Kasım 1977; s. 18-19, 17-19, 16-18, 17-18.

Aksoy, Ali, "Uzaktan Yazılmış 'Bursa'da Zaman' ", *Bursa Denemeleri*, İstanbul 2002, s. 22-35.

Aktaş, Şerif, "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı VI: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Günlüğü*, sayı 50, Mart-Nisan 1998, s. 243-250.

Akün, Ömer Faruk, "Ahmet Hamdi Tanpınar", İ.Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, 31 Aralık 1962, s. 1-32.

Akyüz, Kenan, "Kitaplar Arasında: Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Ülkü*, sayı 68, 16 Temmuz 1944, s. 18-20.

Alangu, Tahir, "19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yüz Ünlü Türk Eseri*, cilt 2, İstanbul 1974, s. 1353-1366.

Alangu, Tahir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*", cilt III, İstanbul 1965, s. 583-598.

Alangu, Tahir, "Beş Şehir", *Vatan*, 4 Nisan 1961.

Alangu, Tahir, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Vatan*, 13 Mart 1961.

Alemdar, İlhan, "Rüya Öyküleri ya da Öykü Rüyaları", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 58-60.

Aliş, Şehnaz, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Sosyal Tenkit", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 19-26.

Alkan, A. Turan, "Saç Jölesi ve Tanpınar!", *Zaman*, 29 Aralık 2001.

Alkan, Erdoğan, "Nerval Şiirinin Rüzgârında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 1026, Mart 1993, s. 41-44.

Alptekin, Leylâ, "Aynadaki kim? Medeniyet Buhranının İki Çehreli Çocukları", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 229-231.

Alptekin, Leylâ, "İçimizin Aydınlık Aynasından Geçen Rüya", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 161-172.

Alptekin, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Bir Tartışmaya Son Nokta", *Hürriyet Gösteri*, sayı 253, Kasım 2003, s. 18-21.

Alptekin, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları", *Hürriyet Gösteri*, sayı 242, Ekim 2002, s. 46-51.

Alptekin, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal'e Bakışı", *Yeni Defne*, sayı 39-41, Ekim-Aralık, 1984, s. 7-10.

Alptekin, Turan, "Bir Kültür Bir İnsan/Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar: 1.Bölüm:1-7; 2.Bölüm: 1-36; 3.Bölüm:1-5, *Orta Doğu*, 1 Ekim 1974 – 2 Ocak 1975; *Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul 1975, 176 s. 2.baskı: İstanbul 2001, 219s.

Alptekin, Turan, "Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hürriyet Gösteri*, sayı 76, Mart 1987, s. 25-27.

Alptekin, Turan, "Profesör Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Namık Kemal Üzerine Görüşleri", *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, M. Ü., Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları; İstanbul 1988, s. 1-10.

Alptekin, Turan, "Şiirde Estetik Biçimleniş ve Aktarımı", *Hürriyet Gösteri*, sayı 256, Şubat 2004, s. 49-52.

Alptekin, Turan, "Tanpınar'ın Divan Şiiri Üzerine Görüşleri", *Hürriyet Gösteri*, sayı 78, Mayıs 1987, s. 26-27.

Alptekin, Turan, "Tanpınar'ın Plastik Sanatlar Üzerine Yazıları", *Hürriyet Gösteri*, sayı 135, Şubat 1992, s. 60-62.

Alptekin, Turan, "Tanpınar'ın *Şiirler*'i Hakkında Düşünceler", *Hürriyet Gösteri*, sayı 110, Ocak 1990, s. 28-29.

Alptekin, Turan, "Turan Alptekin'le Tanpınar Üzerine Bir Konuşma: Tanpınar Şiiri Bir Şuur Olayı Olarak Görürdü", (Konuşan: Semih Güngör), *Türkiye*, 27 Ocak 1987; *Suffe Kültür Sanat Yıllığı 1987-1988*, İstanbul 1988, s. 459-461.

Alptekin, Turan, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Ölçü Dergisi*, sayı 1, 1 Mart 1957.

Alver, Köksal, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İdeolojik Örgü", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 15-23; bu yazının geliştirilmiş hali derginin ilaveli ikinci baskısında "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Bakış Açısı" adıyla yayımlanmıştır: 21 Ağustos 2006.

Alver, Köksal", "Ahmet Hamdi Tanpınar: Türk Muhafazakârlığının Estetiği", *Tezkire*, sayı 11, Temmuz-Ekim 2002, s. 101-107.

Anar, Turgay, "Dünyevi Zevkler Bahçesinde İki Usta: Tanpınar ve Bosch", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 193-198.

Anar, Turgay, "Evin Sahibi Hikâyesinde Korkunun Mekânı Olarak Tanpınar", *Eşik Cini*, sayı 3, Mayıs-Haziran 2006, s. 18-25.

Anar, Turgay, "Tan Pınarına Bakarak Saatlerimiz Ayarlamak", *Sefine*, sayı 2- 3, Mart-Nisan, Mayıs-Haziran 2000, s. 37-47.

Anar, Turgay, "Tanpınar'ın Bilinmeyen Dört Yazısı", *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 299-315.

Anar, Turgay, "Tanpınar'ın Süreli Yayınlarda Kalmış Çevirileri", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 233-234.

Andaç, Feridun, "Zamanın Aynasında Bir Yazar: Tanpınar", *E*, Mayıs 2002, s. 64.

Andak, Selmi, "Tanpınar'ı Anma Günü", *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1962.

Anday, Melih Cevdet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", Cumhuriyet, 27 Ocak 1962; *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 3.

Anday, Melih Cevdet, "Ne İçindeyim Zamanın", *Cumhuriyet*, 6 Şubat 1987.

Andı, Fatih, "Beş Şehir'in Beyoğlu'su", *Kaşgar*, sayı 16, Temmuz 2000, s. 59-67; *Hayata Edebiyatla Bakmak*, İstanbul 2006, s. 129-138.

Andı, M. Fatih, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 107-112.

Andı, M. Fatih, "Zülüflü Eliflerin Meleği Yahut Tanpınar'da Hattın Estetiği", *Kaşgar*, sayı 37-38, Mayıs-Ağustos 2004, s. 195-2002; *Hayata Edebiyatla Bakmak*, İstanbul 2006, s. 117-127.

Araz, Nezihe, "Kısır Toplum", *Yeni Sabah*, 27 Ocak 1962.

Ardıç, Engin "Kırtipil Hamdi'nin Sefalet ve İhtişamı", *Nokta*, 3 Şubat 1987, s. 70-73.

Armağan, Mustafa, "Tanpınar'ı Doğru Yayımlamak", *Zaman*, 7 Nisan 2000.

Armağan, Mustafa, "Orhan Pamuk ve Tanpınar", *Zaman*, 31 Mart 2000.

Armağan, Mustafa, "Tanpınar'ın Mektubundaki Cinsiyet Hatası", [Antalyalı Genç Kıza Mektup hakkında], *Zaman*, 21 Nisan 2000.

Armağan, Mustafa, "Tanpınar'ın Tılsımlı Aynasında Şehirler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 120-125.

Arslanbenzer, Hakan, "Eskimeyen Kitaplar: Huzur", *Kılavuz*, sayı 24, Mart 2005, s. 18.

Arslanbenzer, Hakan, "Tarihçi Olarak Eleştirmen: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kılavuz*, sayı 47, Kasım 2007, s. 3-7.

Asiltürk, "Parçalılıktan Bütünselliğe Bir İdealar Tablosu: "Her Şey Yerli Yerinde", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 113-116.

Asiltürk, Baki, "Bir Gül Bu Karanlıklarda", *Hürriyet Gösteri*, sayı 238, Haziran 2002, s. 20-21.

Asiltürk, Baki, "Bir Kültür Adamının Dünyasına Tanıklıklar", [T. Alptekin'in *Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitabı hakkında], *Hürriyet Gösteri*, sayı 226, Mart 2001, s. 46-48.

Asiltürk, Baki, "Şiirin Kutup Noktasında Isınmak", [O. Demiralp'in *Kutup Noktası* adlı kitabı hakkında], *Kitap-lık*, sayı 13, Ocak-Şubat 1995, s. 8-9.

Asiltürk, Baki, "Tanpınar Yeniden", (Şiirleri hakkında), *Hürriyet Gösteri*, sayı 236, Nisan 2002, s. 31-32.

Asiltürk, Baki, "Tanpınar'ın Şiirlerinde Duyular", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 27-38.

Aşçı, Buket, "50 Yıl Sonra Yine Tanpınar'ın 'Huzur'undayız!", *Entelektüel (E Dergisi*'nin eki*)*, sayı 4, Şubat 2000, s. 14-15.

Aşçı, Buket, "Tanpınar Yine Arada Kaldı", *Radikal*, 26 Şubat 2000.

Aşkun, Nevhis C., "Ahmet Hamdi Tanpınar Hocamı Anarken", *Eskişehir Sakarya Gazetesi*, 26 Ocak 2003.

Ataç, Nurullah, "Şiire Dair", *Milliyet*, 15 Kasım 1932.

Ataş, Resul Serdar, "Mahur Beste ya da Bir medeniyet Tasavvuru", *Dergâh*, sayı 211, Eylül 2007, s. 17-19.

Atatanır, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Hikâyeciliği", *Açı*, sayı 1, 1 Ağustos 1962, s. 1-2.

Atikoğlu, Ayça, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Milliyet*, 22 Aralık 1999.

Atiş, Sarah Moment, "Çağdaş Türk Hikâyesinde Semantik Yapı / Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları ve Diğer Hikâyelerinin Tahlili", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 51-77.

Atsız, Bedriye / Christopher K. Neumann, "Kindlers Neues Literatur Lexikon'dan ? Ahmet Hamdi Tanpinar" (Çev.: Ş. Yüce), *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 133-138.

Ayaydın, Kibar, "Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya,", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa, / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 147-159.

Ayaydın, Kibar, "Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya", *Dergâh*, sayı 208, Haziran 2007, s. 15-18.

Ayaydın, Kibar, Bir Yalnızlık Seremonisi / Tanpınar'a Selâm Olsun", *Türk Edebiyatı*, 375, Ocak 2005, s. 42-44.

Aydın, Ertuğrul, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Tarih ve Zaman", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 126-143.

Aydın, Ertuğrul, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Görüşünün Kaynaklardaki Aksi", *Yedi İklim*, Haziran 1998, s. 42-45.

Aydın, Ertuğrul, "Tanpınar'da Hayat ve Şehir", *Hece*, sayı 35, Kasım 1999, s. 50-51.

Aydın, Mehmet, "Tanpınar'da Eski ve Yeni Üstüne", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 169-181.

Aydın, Mustafa, "Tanpınar'da Doğu-Batı Sentezi", *Pınar*, sayı 61, Ocak 1977, s. 27-28.

Aykan, Necati, "Tanpınar'ın Sanatı ve Şiirleri", *Pınar*, sayı 61, Ocak 1977, s. 22-26.

Aytaç, Gürsel, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Çağ ve Toplum Hicvi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Millî Kültür*, sayı 5, Ekim 1981, s. 7-13; *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Ankara 1990, s. 142-158.

Aytaç, Gürsel, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında İnsan Sıcaklığı", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 173, 21 Temmuz 1993, s. 8-10; "Tanpınar'ın Mektupları", *Edebiyat Yazıları*, cilt 3, Ankara 1994, s. 111-106.

Aytekin, Osman, "Tanpınar'ın Huzur Romanında Güzel İnsanlar", *Kürşat*, sayı 8, Eylül-Ekim 2000, s. 176-181.

Ayvaz, Emre, "Sonradan Gelenin Tanıklığı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 153-163.

Ayvaz, Emre, "Tanpınar İçin Üç Derkenar: Sevinç, Kafa Karışıklığı, Burukluk" (*Mücevherlerin Sırrı* hakkında), *Akşam-lık*, sayı 9, 5 Temmuz 2002, s. 3.

Ayvaz, Emre, "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihini Nasıl Okuyalım?", *Kitap Zamanı*, 1 Ocak 2007, s. 6.

Ayvaz, Emre, "Tanpınar'ın Gıcırdayan Dolabı", *Kaşgar*, sayı 16, Temmuz 2000, s. 68-79.

Ayvazoğlu, Beşir, (Düzenleyen:), "Kültür-Sanat: Ölümünün 24. Yılı Münasebetiyle Tanpınar'a Saygı" [Beşir Ayvazoğlu, "Tanpınar ve Felsefe"; Mustafa Kutlu, "Tanpınar'da Varlık Meselesi", Sefa Kaplan, "Tanpınar ve Musiki"], *Tercüman*, 26 Ocak 1986.

Ayvazoğlu, Beşir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Aksiyon*, 25-31 Ocak 1997, s. 56-57.

Ayvazoğlu, Beşir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Aksiyon*, sayı 112, 25 Ocak 1998; Sîretler *ve Sûretler*, İstanbul 1999, s. 38-43.

Ayvazoğlu, Beşir, "Huzur Nasıl Keşfedildi?", *Türk Yurdu* (Türk Romanı özel sayısı), Mayıs-Haziran 2000, cilt 20, sayı 153-154, s. 166-167.

Ayvazoğlu, Beşir, "Huzur" [*Huzur*'un sahnelenmesi üzerine], *Zaman*, 25 Ekim 1997.

Ayvazoğlu, Beşir, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü Yahut Bir İnkıraz Felsefesi", *Töre*, sayı 169-170, Haziran-Temmuz 1985, s. 29-30. (Geliştirilmiş olarak: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 2. b., İstanbul 1987, s. 340-354.)

Ayvazoğlu, Beşir, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VII, İstanbul 1990, s. 377-379.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar Kimin Tekelinde?", *Tercüman*, 8 Şubat 1987.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar Milliyetçi Değil Miydi?", *Zaman*, 11 Şubat 1998.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar ve Demokrat Parti", *Türk Edebiyatı*,sayı 342, Nisan 2002, s. 20-22.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar ve Türk Kültürü", *Türkiye Günlüğü*, sayı 67, güz 2001, s. 36-43.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'da Devam", *Boğaziçi*, sayı 45, Mart 1986, s. 21-22.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'da Musiki, Mimarî ve Şehir", *Türk Edebiyatı*, sayı 150, Nisan 1986, s. 26-30.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'ın Ağaçları", *Zaman*, 22 Mart 1996.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'ın Tarih ve Kültür Felsefesi", *Geçmişi Yeniden Kurmak*, İstanbul 1987, s. 11-39 ; *Geleneğin Direnişi*, İstanbul 1997, s. 217-253.

Baba, M. Okan, "Herşey Yerli Yerinde... Ölümünün Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelken*, sayı 85, Mart 1964, s. 9-10.

Bakırcıoğlu, Ziya, "Bir Yıldız Uzaklığı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirleri" *Yönelişler*, sayı 23-24, Haziran 1983, s. 30-33.

Bakırcıoğlu, Ziya, "Huzur", *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*", İstanbul 1983, s. 181-196.

Balcı, Yunus, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde 'Ayna' Üzerine", *Arayışlar-İnsan Bilimleri Araştırmaları*, sayı 11, 2004, s. 69-84.

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Ahmet Hamdi", *Yeni Adam*, sayı 18, 30 Nisan 1934, s. 12.

Banarlı, Nihad Sami, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, cilt II, İstanbul 1979, s. 1252-1254.

Başer, Nami, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü Bir Okuyuş ya da Batı ve Biz", *Hürriyet Gösteri*, sayı 6 Mayıs 1981, s. 63.

Başer, Nami, "Tanpınar'da Proust", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 39-46.

Başkal, Zekeriya, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yahya Kemal Monografisi Üzerine", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 165-167.

Batmankaya, Murat, "Tanpınar Rehberliğinde Bir Şairin Nesir Dünyasına 'Kolalı Yaka'dan Giriş", *Eşik Cini*, sayı 5, Eylül-Ekim 2006, s. 106-110.

Batur, Enis "Tanpınar ve Günlükleri", *Cumhuriyet*, 30 Temmuz 1995.

Batur, Enis, "Ölümünün 30. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar: Tanpınar İçin Bir Portre Denemesi", *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, s. 55.

Batur, Enis, "Tanpınar ve Aziz Mahmut Hüdai'nin Tuhaf Külliyesi", *Kediler Krallara Bakabilir*, İstanbul, 1990, s. 81-84.

Batur, Enis, "Tanpınar'ın Defterleri", "Tanpınar'a Sükût Suikasti", *Türkiye'nin Üçlemi*, İstanbul 1998, s. 169-171; 172-174.

Batur, Enis, "Tanpınar'ın Durmuş Saati", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 25-26; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, s. 53-55; *Smokinli Berduş*, İstanbul 2001, s. 207-208.

Batur, Enis, "Tanpınar'ın Yahya Kemal'i", *Çağdaş Eleştiri*, sayı 3, Mayıs 1982, s. 46-47; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, s. 50-53; *Smokinli Berduş*, İstanbul 2001, s. 203-206.

Bayrav, Süheyla, "Göstergebilimsel Uygulamalar: Bursa'da Zaman", *Dilbilim*, sayı I, İstanbul 1976, s. 72-78.

Bayrıl, Vural Bahadır, "Benzeri Bulunmayan Edebiyat ve Düşünce Adamı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Ölümünün 25. Yılı: Nergisle Örtülen Havuz", *Güneş*, 24 Ocak 1987.

Bayrıl, Vural Bahadır, "Tanpınar Şiirine Bir Giriş", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 35-40.

Baytaş, Serpil, "Tanpınar ve Halk Türküleri", *Varlık*, sayı 1031, Ağustos 1993, s. 45-46.

Bedri, Yaşar, "Bursa'da Zaman", *Ada*, Yaz 2005, s. 86-92.

Behar, Cem, "Ahmet Hamdi Tanpınar/Dede Efendi", *Zaman*, 16 Haziran 2000.

Behramoğlu, Ataol, "Mahur Beste ve Huzur'da Ulusal Kimlik Arayışları ve Toplumsal Sorunlara Yaklaşım", *Varlık*, sayı 915, Aralık 1983, s. 23.

Bek, Kemal, "Tanpınar'ın Mücevherleri", *Virgül*, sayı 50, Nisan 2002, s. 25-27.

Bek, Kemal, "*Yahya Kemal*" (Tanpınar'ın kitabının YKY baskısı hakkında), *Varlık*, Nisan 2002.

Bekiroğlu, Nazan, "Huzur'un İndeksi Üzerine Yorumlar", *Yedi İklim*, sayı 1, Nisan.1992, s. 12-16.

Belge, Taciser, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Orhan Pamuk'a Fantastik Şehir İstanbul-Rüyadan Kâbusa", *İstanbul*, sayı 2, 1992, s. 109-116.

Beriş, Emrah – Türk, Bahadır, "Bursa: Tanpınar'ı Anlamaya Açılan Efsunlu Kapı", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 39-53.

Berker, Gündüz, "Onun Ateşi Etrafında Toplanmıştık", *Güneş*, 25 Ocak 1991.

Berksoy, Berkiz, "Bir Entelektüel Olarak Tanpınar", *Doğu-Batı, Entelektüeller III*, sayı 37, Mayıs-Temmuz 2006, s. 111-131.

Berksoy, Berkiz, "Tanpınar'da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği: Contrepoint", *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2007, s. 34.

Berksoy, Berkiz, "Tanpınar'ın Düşüncesi 'Sentez' Değil, 'Armoni' Odaklıdır", *Hürriyet Gösteri*, sayı 271, Haziran 2005, s. 32-33.

Birkiye, Atilla, "Tanpınar ve Huzur", *Asklepios*, sayı 8, Nisan-Mayıs-Haziran 2005, s. 92-98.

Bostancı, Kahraman, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bir Tiyatro Anketine Verdiği Cevap", *Türk Dili*, sayı 590, Şubat 2001, s. 157-162.

Bozok, Hüsamettin, "Bir Kitabın Hikâyesi" [*Şiirler*], *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 9-10, 15; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz.: Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 95-99.

Budak, Ali, "Tanpınar Üzerine", *Tercüman*, 20 Ocak 1992.

Bulut, Hülya, "Evliya Çelebi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Birlikte Okumak (mı?)", *Varlık*, sayı 1182, Mart 2006, s. 49-52.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpinar ve Şiiri", *Ülkü* (yeni seri), sayı 37, Ocak 1950, s. 18-20.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Sıfatlar ve Sıfat Takımları", *Türk Dili*, sayı 200, Mayıs 1968, s. 137-147.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hür Vatan*, 29 Ocak 1962.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Su*, sayı 13, 15 Şubat 1962, s. 6-7.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Kitap Eleştirileri: Yaz Yağmuru", *Yücel*, sayı 157/4, Şubat 1956, s. 247-250.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Yaz Yağmuru", *Yücel*, sayı 157, 4 Şubat 1966, s. 247-250.

Büyük, Ünal, "Tanpınar'da Bursa", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa /Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 81-97.

Büyükaşık, Erinç, "Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Dönem Romancılığının Değerlendirilmesi", *Yaba Edebiyat*, sayı 4, Mayıs-Haziran 2000, s. 7-9.

Büyükaşık, Erinç, "Türk Romancılığından Kesitler I: Tanpınar Romancılığı", *Düş ve Düşünce*, sayı 2, Mayıs-Temmuz 1998, s. 58-70.

Büyüker, Kâmil, "Tanpınar'ın Nefesi: Musiki" [N. T. Karaca'nın *A.H.Tanpınar ve Musiki* adlı kitabı hakkında]), *Kitap Haber*, sayı 28, Nisan-Mayıs 2006, s. 36-37.

Caferoğlu, Ahmet, "Filolog Gözü ile Beş Şehir'deki Kelime Üslûbu", İ. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, 1962, s. 87-97.

Caner, Fırat, "Tanpınar'da Arı Şiir ve Nazmın Sonu", *Evrensel Kültür*, Ocak 2001, sayı 109, s. 22-23.

Cimcoz, Adalet, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hasta", *Ulus*, 13 Mart 1959.

Cimcoz, Adalet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 710, 15 Ocak 1968, s. 5.

Coşar, Mevhibe, "Bir Mektup, Bir Hocalık Örneği", *Türk Edebiyatı*, sayı 265, Kasım 1995, s. 40-41.

Coşkun, Betül, "Yapma Cennet ya da Tahtgâh-ı Kadim", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 109-129.

Coşkun, Betül, "Tanpınar'ın Siyasete Bakışı ve Siyasî Yaşamı", *Hece*, sayı 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 506-510.

Coşkun, Zeki, "Huzur Yolculuğu", *Virgül*, sayı 31, Haziran 2000, s. 46-48.

Coşkun, Zeki, "Huzur", *Radikal*, 28 Ağustos 1999.

Coşkun, Zeki, "Sesten Hayalden Bir Harita", *Radikal*, 4 Eylül 1999.

Cumalı, Necati, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Varlık*, sayı 548, 15 Nisan 1961, s. 12-13.

Çağdaş, Hami, "Tanpınar'da Bursa ve Eyüboğlu", *Hürriyet Gösteri*, sayı 63, Şubat 1987, s. 40-42.

Çağlar, Behçet Kemal, "Tanpınar'ın Yeni Eseri", [*Yaz Yağmuru*], *Tercüman*, 15 Ağustos 1956.

Çağlar, Behçet Kemal, "Beş Şehir", *Vatan*, 14 Mart 1961.

Çağlar, Behçet Kemal, "Tanpınar'ın Ardından", *Vatan*, 26 Ocak 1962.

Çağlıyan, Zeyneb, "Erken Cumhuriyet Dönemi Sentezci Muhafazakârlığı'nda Değişim: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernleşmesi", *Muhafazakâr Düşünce*, sayı 9-10, Yaz-Güz 2006, s. 79-99.

Çavaş, Raşit, "Tanpınar Adakale'yi Gördü mü / Öğrendi mi?", *Kitap-lık*, sayi 43, Eylül-Ekim 2000, s. 143-147.

Çavuşoğlu, Mehmed, "Beş Şehir'i Okurken", *Diriliş*, sayı 3, Aralık 1969, s. 19-25; *Divanlar Arasında*, Ankara 1981, s. 124-129.

Çavuşoğlu, Mehmed, "Tanpınar'a Ağıt", *Yeni İstanbul*, 25 Ocak 1962; *Kitap Belleten*, sayı 13-14, 1962; *Türk Edebiyatı*, sayı 256, Şubat 1995, s. 52.

Çeker, Alper, "Tanpınar'a İade-i İtibar", *Entelektüel* (*E Dergisi*'nin eki), Nisan 2000, s. 25.

Çelebi, Asaf Hâlet, "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Türk Yurdu*, sayı 259, Ağustos 1956, s. 151-154; *Asaf Halet Çelebi- Bütün Yazıları*, (Haz.: Hakan Sazyek), İstanbul 1998, s. 365-369.

Çeri, Bahriye - Alemdar, İlhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türkçede Yayınlanmamış Bir Yazısı", *Dergâh*, sayı 146, Nisan 2002, s. 3-5.

Çeri, Bahriye, "Yaz Yağmuru ve Acaip Bir Kadın", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 53-56.

Çetin, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar'a Göre Batı ve Batılılaşma", A.Ü. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, sayı 34(1/2), 1990, s. 53-56.

Çetin, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Ne İçindeyim Zamanın Şiirini Tahlil", *Milli Eğitim*, sayı 70, Aralık 2005, s. 8-16.

Çetin, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 39-56.

Çetin, Nurullah, "Aydaki Kadın Romanında Tanpınar", *Millî Kültür*, sayı 84, Mayıs 1991, s. 34-35.

Çetin, Osman, "Yeniden Tarih Oluşturma Enstitüsü", *Dergâh*, sayı 188, Ekim 2005, s. 11, 14.

Çongur, Rıdvan, "Ölümünün 20. Yılında Tanpınar", *Töre*, sayı 131, Nisan 1982, s. 30-33.

Çulcu, Saaddettin, "Huzur", *Tercüman*, 12 Kasım 1972.

Dağlı, Gülüm, "Benim Edebiyat Öğretmenim Tanpınar'dı", *Brunch*, sayı 73, 2 Eylül 2007, s. 6.

Dağlı, Kürşat, "Huzur'un Kötü Çocukları", *Kül*, sayı 1, Aralık 1990, s. 3-5.

Danuta, Wroblewska-Chmielowska, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Huzur Romanı", *1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, (İstanbul 15-20 Ekim 1973), İstanbul 1979, s. 370-373.

Dara, Ramis, "Tanpınar'ın Bursa İzni", *Bursa Denemeleri*, İstanbul 2002, s. 14-21.

Darago, Reşat Nuri, "Bol Öz Sulu Yemişler Gibi"[*Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hakkında], *Dünya*, 22 Ocak 1962.

Darago, Reşat Nuri, "Şiirler", *Dünya*, 6 Mart 1961; *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 8, 14.

Darago, Reşat Nuri, "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi", *Dünya*, 5 Mart 1962.

Deligönül, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri", *Elele*, sayı 3, Nisan 1965, s. 6-8.

Demiralp, Oğuz, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, cilt 3, İstanbul 2002, s. 24-35.

Demiralp, Oğuz, "Çınar", *Oluşum*, Kış 1987, s. 24-29.

Demiralp, Oğuz, "Erenköy'de Bir Kadın, bir Erkek", *Eşik Cini*, sayı 3, Mayıs-Haziran 2006, s. 44-46.

Demiralp, Oğuz, "Mahur Beste'nin Bitmemişliği", *Soyut*, sayı 89, Mart 1976, s. 31-36.

Demiralp, Oğuz, "Pencere", [Tanpınar'ın üslûbu hakkında], *Soyut*, sayı 92, Haziran 1976, s. 33-35.

Demiralp, Oğuz, "Tanpınar'a Göre Şiir ve Musiki", *Soyut*, sayı 12, Aralık 1979, s. 2-10.

Demiralp, Oğuz, "Tanpınar'ın Gizli Hazinesi", *Mücevherlerin Sırrı*'na önsöz, YKY, 2002; *Satırlar Arasında Aylaklık*, İstanbul 2006, s. 174-176.

Demiralp, Oğuz, "Tanpınar'ın Şiirleri İçin Önsöz Arayışı", Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, 2.b., İstanbul 2000, s. 7-9.

Demiralp, Oğuz, "Taştan Düş Çıkarmak", *Oluşum*, sayı 25, Kasım 1979, s. 9-12; *Kutup Noktası*, İstanbul 1993, s. 51-55.

Demiralp, Oğuz, "Türk Romantiği Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", (Modernleşme ve Batıcılık), *Satırlar Arasında Aylaklık*, İstanbul 2006, s. 177-191.

Demiralp, Oğuz, "Vesika-lık: Aydaki Adam", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 92-98.

Demircan, Ömer, "Tanpınar ve Devrik Cümle", *Kitap-lık*, sayı 93, Nisan 2006, s. 118-123.

Demirel, İsmail, "Kış Notları-II / Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yedi İklim*, sayı 180, Mart 2005, s. 35.

Demirtürk, Lâle, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü Üzerine Bir İnceleme", *Varlık*, sayı 1032, Eylül 1993, s. 30-32.

Demirtürk, Lâle, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanında Zaman", *Gündoğan Edebiyat*, sayı 10, Kasım 1984.

Dıranas, "Yine Tanpınar", *Zafer*, 3 Şubat 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 86-87; *Yazılar*, İstanbul 2000, 2.b., s. 539-540.

Dıranas, Ahmet Muhip, "Tanpınar", *Zafer*, 27 Ocak 1962 ; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 84-85; *Yazılar*, İstanbul 2000, 2.b., s. 537-538.

Dinamo, Hasan İzzettin, "Tanpınar'la Bir Rastlaşmamız", *Toplum ve Düşün*, Ocak 1985, s. 55-57.

Dino, Güzin, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Beyazıt Meydanı'nda Öldürülmüş Bir Genç...", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. IV-VI.

Dirin, İ., Anar, T., Özdemir, Ş., "Mücevherlerin Sırrı", (Kitap hakkında konuşma), *Varlık*, sayı 1134, Mart 2002, 6-7.

Dirin, İlyas, "A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevük Bir Espiri Yüzünden Çarpıştılar I-II", *Kaşgar*, sayı 14,15, Mart, Mayıs 2000, s. 70-81; 77-93.

Dirin, İlyas, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Memleket Realiteleri", *Hece*, sayı 59, Kasım, s. 78-81.

Dirin, İlyas, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir, Yazı, Röportaj ve Anketlerinin Yayımlandığı Dergi ve Gazeteler", *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 211.

Dirin, İlyas, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yayımlanan İlk Yazısı", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 167-169.

Dirin, İlyas, "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası'na Zeyl", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 155-165.

Dirin, İlyas; Özdemir, Şaban, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri Hakkında Yazılanlar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 197-210.

Dirin, İlyas; Özdemir, Şaban; Anar, Turgay, (Haz.)"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Makaleler ve Yaşadığım Gibi'de Yer Almayan Yazı, Röportaj ve Anketlerinden Seçmeler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 170-196.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Edebiyat Tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili*, sayı 126, Mart 1962, s. 341-343.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Ölümünün 13. Yıldönümünde Mektuplarıyla Tanpınar", *Varlık*, sayı 819, Ocak 1975, s. 5.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Tanpınar'ın Şiir Dünyası", *Türk Dili*, sayı 155, Ağustos 1964, s. 834-841.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Yahya Kemal", *Varlık*, sayı 598, 15 Mayıs 1963, s. 14.

Doğan, Âbide, "Huzur'un Huzursuz Kadını: Nuran", *Türk Dili*, sayı 628, Nisan 2004, s. 339-347.

Doğan, Ayhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri I-II", *İstanbul*, sayı 8-9, Ağustos-Eylül 1956, s. 15-18, 12-22; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Ankara 1999, s. 91-130.

Doğan, Mehmet Can, "İçimizde Çalışan Bıçaklar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, sayı 1, Mart-Nisan 2005.

Doğan, Mehmet Can, "Tanpınar'ın Bileşik Kaplarındaki Basınç", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 88-93.

Doğan, Mehmet Can, "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", [*Huzur* üzerine], *Hece*, sayı 26-27, Şubat-Mart 1999, s. 95-103.

Doğan, Mehmet H., "Tanpınar Şair Tanpınar'ı Anlatıyor", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 29-35.

Dorsay, Atilla, "Bir Tatlı Huzur Alamadık", [*Huzur*'un sahnelenmesi üzerine], *Cumhuriyet*, 26 Ekim 1997.

Dölek, Ali, "Tanpınar'ın Şiirinde Zaman Kavramı ve Ebedî An İmajı", *Yedi İklim*, sayı 24/5, Ağustos 1992, s. 26-28.

Dönmez, Ali Osman, "Bursa'da Zaman'a Eşik'ten Bakış", *Yağmur*, sayı 36, Temmuz-Eylül 2007, s. 28-34.

Duman, Halûk Harun, "Edebiyata Adanmış Bir Hayat: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Journal of Social Sciences*, sayı 3, Kış 2006, s. 33-46.

Durak Mustafa (Derleyen:), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri Üstüne", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 36-42.

Durak, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinde Etkile(n)me", *Hürriyet Gösteri*, sayı 246, Şubat-Mart 2003, s. 22-25; *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 61-74.

Durak, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bursa'da Zaman Şiirinde Anlam Boyutu", *Bursa'da Edebiyat, Edebiyatta Bursa*, Ankara 1996, s. 120-136; *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 77-100.

Durak, Mustafa, "Neden Ahmet Hamdi Tanpınar Şiir Yarışması", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 9-16.

Durak, Mustafa, "Tanpınar'ca Şiirsel Tractatus", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 17-28.

Durukan, Deniz, "A.H.Tanpınar-Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Varlık*, sayı 1187, Ağustos 2006.

Durukan, Hüseyin, "Bir Milletvekilliğine Bir Yazı", [Tanpınar'ın "Maraşlıların Bayramı" adlı yazısı hakkında], *Yeni Şafak*, 8 Şubat 1998.

Durukan, Hüseyin, "Bir Portre, İki Kitap", *Yeni Şafak*, 30 Temmuz 2000.

Durukan, Hüseyin, "Gündemdeki Tanpınar", *Yeni Şafak*, 2 Nisan 2000.

E. E., (Ebubekir Eroğlu), "Kitaplar: Mahur Beste/Ahmet Hamdi Tanpınar", *Diriliş*, sayı 8, Nisan 1975, s. 80-81.

Edgü, Ferit, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Tanpınar ve Ulysses", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. IV.

Ediboğlu, Baki Süha, "Evvelkiler ve Bizim Kuşak: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1968; *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, İstanbul 1968, s. 34-40.

Eğin, Oray, "Tanpınar'dan Bir Hazine" (*Edebiyat Dersleri* hakkında), *Milliyet Kültür-Sanat*, 28 Kasım 2002.

Ekiz, Osman Nuri, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Boğaziçi*, sayı 7, ocak 1983, s. 4-7.

Emil, Birol, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Hâlâ Yaşarken I, II", *Türk Edebiyatı*, sayı 207-208, Ocak-Şubat 1991, s. 19-21; 10-12.; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler*, Ankara 1997, s. 416-434.

Emil, Birol, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirine Dair", *Türk Edebiyatı*, sayı 183,

Ocak 1989, s. 23-25; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler,*Ankara 1997, s. 396-404.

Emil, Birol, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Yurdu,* sayı 5, Ağustos 1962, s. 49-59; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler,* Ankara 1997, s. 375-383.

Emil, Birol, "Huzur", *Türk Düşüncesi,* sayı 10-12, 1 Eylül-15 Kasım 1957, s. 11-44, 49-54, 47-57.

Emil, Birol, "Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garblı Sanat ve Fikir Adamları", İ. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* cilt XII, 1962, s. 97-120; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler,* Ankara 1997, s. 384-395.

Emir, Sabahat, "İstanbul ve Bir Ölümsüz Kitap-Beş Şehir", *Yazardan Okura Kitap Dünyası,* sayı 1, Ocak-Şubat 1980, s. 20-21.

Emre, İsmet, "Tan'ın Pınar'a Eriştiği Şehir: Bursa", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa/Taşlarda Gülen Rüya,* İstanbul 2005, s. 13-25.

Enginün, İnci, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan", *Türk Edebiyatı,* sayı 43, Mayıs 1977, s. 14-15.

Enginün, İnci, "İstanbul", *Dergâh,* sayı 142, Aralık 2001, s. 7-9.

Enginün, İnci, "Mahur Beste", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* cilt VI, İstanbul 1986, s. 119-120.

Enginün, İnci, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Türk Dili,* sayı 606, Haziran 2002, s. 491-493.

Enginün, İnci, "Sahnenin Dışındakiler", *Millî Kültür,* sayı 34, Mayıs 1982, s. 38-40; *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,* İstanbul 1983, s. 199-205.

Enginün, İnci, "Sahnenin Dışındakiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* cilt VII, İstanbul 1990, s. 422.

Enginün, İnci, "Sanatçı ve Deprem", *Araştırmalar ve Belgeler,* İstanbul 2000, s. 331-336.

Enginün, İnci, "Tanpınar ve Mehmet Kaplan Üzerine", *Türk Edebiyatı,* sayı 209, Mart 1991, s. 16-18; *Bir Sığınak Olarak Kitap,* İstanbul 2001, s. 195-200.

Enginün, İnci, "Tanpınar ve Semboller", *Türk Dili,* sayı 581, Mayıs 2000, s. 435-443; *Araştırmalar ve Belgeler,* İstanbul 2000, s. 398-336.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ı Düşünürken", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 91-93.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Mektupları", *Türk Dili,* sayı 498, Haziran 1993, s. 463-467; *Bir Sığınak Olarak Kitap,* İstanbul 2001, s. 183-188.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Mükemmellik Çabası-Şiir Müsveddeleri Üzerinde Bir Deneme", *Journal of Turkish Stadies / Türklük Bilgisi Araştırmaları II, (Orhan Okay Armağanı),* Harvard 2006, s. 37-50.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Romanlarında Savaş", *Türklük Araştırmaları*, sayı 1, İstanbul 1985, s. 287-306; *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2. b., İstanbul 1992, s. 530-544.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Şiir Çalışması", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 47-56.

Enginün, İnci, "Teslim", *Baykan Sezer'e Armağan*, İstanbul Mart 2004, s. 521-529.

Enginün, İnci, "Yansımalarıyla Tanpınar", *Dergâh*, sayı 142, Aralık 2001, s. 10-11, 22.

Eralp, Vehbi, "A. Hamdi Tanpınar'ın Romanı: Huzur", *Yeni Sabah*, 20 Ocak 1950.

Eralp, Vehbi, "Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yeni Sabah*, 22 Haziran 1949.

Erdem, Mehmet Dursun, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nı 'Psikanalizm ve Edebiyat' Açısından Çözümleme Denemesi", *Dergâh*, sayı 157-158, Mart-Nisan 2003, s. 15-18, 5-19.

Erden, Aysu - Tuba Sarıtaş, "Ahmet Hamdi Tanpınar Öyküsünde Zaman-Bilinç-Bilinçaltı Çatışması - Bir Örnek: Yaz Gecesi", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 68-79.

Erdoğan, Mehmet, "Tanpınar'ı Nasıl Bilirsiniz?", *Kültür Edebiyat/Yeni Taşova Gazetesi Sanat Eki*, sayı 21-22, Ekim-Kasım 1990, s. 4

Erdoğan, Mehmet, "Eleştiriye Yön Veren bir Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kılavuz*, sayı 47, Kasım 2007, s. 8-15.

Erdoğan, Mustafa, "Tanpınar: Düşünen Adam", *Forum*, 15 ocak 1986, s. 36-38.

Erdoğan, Nuri, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve 1001 Temel Eser", *Tercüman*, 14 Şubat 1973.

Erdoğan, Tamer, " 'Bir Geçiş ve Medeniyet Mücadelesi Devri' Edebiyat Tarihi" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin YKY baskısı üzerine), *YKY Haber Bülteni*, Aralık 2006, s. 5.

Erem, Evren, "Modern Türk Şiirinde Tanpınar ve Dıranas'ın Yeri", *Defter*, sayı 19, Kış 1992, s. 77-83.

Erem, Evren, "Modernizmin 'Eşik'indeki Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sombahar*, sayı 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 33-36.

Erem, Evren, "Tanpınar'ın Kavram Dünyası" [O. Demiralp'in *Kutup Noktası* adlı kitabı hakkında], *Kuram*, Mayıs 1994.

Ergu, Muaz, "Bir Huzur Arayışı I-II", *Dibâce*, sayı 1-2, Mart, Nisan-Mayıs 1999, s. 4-5.

Ergun, Saadettin Nüzhet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Şairleri*, cilt 1, İstanbul 1936, s. 285-287.

Ergülen, Haydar, "Azınlık Belleğine Mensup İlk Yabancı: Tanpınar", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 32-34.

Ergün, Mehmet, "Mahur Beste", *Soyut*, sayı 73, Kasım 1974, s. 74-78.

Ergün, Mehmet, "Tanpınar'ın Romancılığı Üzerine", *Politika*, 7 Şubat 1976.

Ergüven, Rebia Âkil, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Le Journal d'Orient*, İstanbul, 6 Nisan 1961.

Ergüven, Rebia Akil, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Eylül 1960.

Ergüzel, Mehdi, "Edebiyat Takvimi: Tanpınar ve Kaplan", *Türk Edebiyatı*, sayı 219, Ocak 1992, s. 50-51.

Eriş, Resai, "Edebî Oluşlar-Abdullah Efendinin Rüyaları", *Yeni Adam*, sayı 483, 30 Mart 1944, s. 6-7.

Eronat, Canan Yücel, "Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar", *Varlık / Kitap eki*, sayı 73, Haziran 1998, s. 4.

Ertan, Ozan, "İstediğimiz Gibi Bir Romanımız Olsa Farkına Varır mıydık?" (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* hakkında), *Akşam-lık*, 3 Ocak 2003, s. 3.

Ertop, Konur, "75. Doğum Yılında / Tanpınar, Edebiyat Tarihi Araştırmaları Dahil Tüm Yapıtlarını Şiir Gibi Titiz Bir İşçilikle Oluşturur", *Milliyet Sanat*, sayı 191, 2 Temmuz 1976, s. 12-13.

Ertop, Konur, "Ahmet Hamdi Tanpınar / Romancı Kişiliği ve Geçmişle Hesaplaşması", *Milliyet Sanat*, sayı 40, 15 Ocak 1982, s. 19-21.

Ertop, Konur, "Ölümünün 25. Yıldönümünde Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı: Aydaki Kadın", *Milliyet Sanat*, sayı 160, Ocak 1987, s. 27-29.

Ertop, Konur, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Milliyet Sanat*, sayı 191, Temmuz 1976.

Ertop, Konur, "Sahnenin Dışında Kalamayan Yazar", *Kitaplar*, sayı 1, Nisan 1973.

Ertop, Konur, "Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Makaleler'i İçin", *Varlık*, sayı 743, 1 Ağustos 1969, s. 10.

Ertuğrul, Kürşat, "Türkiye'de Batılılaşma-Modernleşme Sorunu Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Toplum ve Bilim*, sayı 81, Yaz 1999, s. 194-202.

Eryürük, Adem, "Tanpınar'ın Pek de İnandırıcı Olmayan Hoş Bir Öyküsü: Yaz Yağmuru", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 80-85.

Esen, Nüket, [Sarah Moment Atış'ın *Semantic Structuring in the Modern Turkish Short Story. An Analysis of the The Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Ahmed Hamdi Tanpınar*", Leiden 1983, IX, 205s, hakkında tanıtma yazısı], *Türk Dili*, Haziran 1987, s. 376-377.

Esen, Nüket, "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri", *Varlık*, sayı 1087, Nisan 1998, s. 26-28.

Eşitgin, Dinçer, "Tanpınar'ın Mavi Maviydi Gökyüzü adlı Şiiri", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, sayı 52-53, Haziran-Temmuz 2004, s. 35-36.

Eyuboğlu, Sabahattin, "Huzur", *Yaprak*, sayı 20, 15 Şubat 1950, s. 1.

Eyuboğlu, Sabahattin, "Tanpınar'da Zaman", *Yeni Ufuklar*, sayı 130, Mart 1963, s. 1-5.

Fedai, Celâl, "Yazarın Tamamlanmamış İlk Romanı Olarak 'Mahur Beste'", *Dergâh*, sayı 144, Şubat 2002, s. 10-19; *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 126-132.

Feldman, Walter, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zaman, Bellek ve Özyaşam Öyküsü", *Kitap-lık*, sayı 34, Güz 1998, s. 122-140.

Ferhad, Hüseyin, "Tanpınar'ın Makalelerini Okurken", *Yazko Edebiyat*, sayı 23, Eylül 1982, s. 104-111.

Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü: Tanpınar'a Göre 1936'da Türk Romanı", "Tanpınar'a Göre Mizah", *Adam Sanat*, sayı 114, Mayıs 1995, s. 18-19.

Fethi Naci, "Huzur", *Yeni Dergi*, sayı 102, Mart 1973, s. 22-31; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1976, s. 80-94; *Yüz Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul 1981, s. 70-81. ; *100 Yılda 100 Roman*, İstanbul 1981, s. 70-81.

Fethi Naci, "Mahur Beste-I, II, *Cumhuriyet Kitap*, 13, 20 Nisan 2000, s. 3.

Fethi Naci, "Mektuplar'ın Işığında Tanpınar'ın Şairliği", *Cumhuriyet Kitap*, 6 Nisan 2000, s. 3.

Fethi Naci, "Sahnenin Dışındakiler", *Yeni Dergi*, sayı 110, Kasım 1973, s. 24-34; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1976, s. 95-109; *40 Yılda 40 Roman*, İstanbul 1994, s. 85-100; *Yüz Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul 1981, s. 151-164; *100 Yılda 100 Roman*, İstanbul 1999, s. 256-266.

Fethi Naci, "Tanpınar'ın Şiir Dünyası", *Hürriyet Gösteri*, sayı 37, Aralık 1983; *Eleştiri Günlüğü*, İstanbul 1986, s. 161-163.

Fırat, A. Hikmet, "Anılarla Tanpınar II", *Erguvan*, [Samsun, 19 Mayıs Fen-Edebiyat. Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğrencileri], yıl 2, sayı 3, Kasım 1997, s. 45-46.

Fuat, Memet, *"Yahya Kemal"*, *Yön*, 27 Mart 1963.

G., R., "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tercüme*, sayı 85, Ocak-Mart 1966, s. 93-95.

Geçer, İlhan, "Abdullah Efendinin Rüyaları, Yaz Yağmuru", *Hisar*, sayı 110(185) Şubat 1973, s. 29-30.

Genç, Nihat, "Mümtaz'la Hesaplaşırken", *Doğuş Edebiyat*, sayı 30, Temmuz 1985, s. 23-30.

Giraud, René, "Hommage â Ahmet Hamdi Tanpınar", *Orient*, Trimestre 1963, s. 109-110.

Göçgün, Önder, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Beş Şehir'de Erzurum",*Türk Edebiyatı*, sayı 119, Eylül 1983, s. 51-52.

Göçgün, Önder, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Erzurumlu Tahsin Hikâyesi Üzerine Notlar", *Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Konya 1991, s. 567-581.

Gönen, Tuncer, "Dünden Bugüne Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yordam*, Yaz 1968.

Güler, Turgut, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Edebiyatı*, sayı 13, Ocak 1973, s. 26.

Gülgönül, Mehmet, "Tanpınar'ın Dünyasında Bursa Bursa'nın Dünyasında Tanpınar", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 55-79.

Gülmez, Bahadır, "Tanpınar'ın Şiirle İlişkisi Bir Rüya Hali", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiilerleri*, İstanbul 2003, s. 43-48.

Gümüş, Semih, "Sahnenin Dışındakiler", *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, İstanbul 2003, s. 378-388.

Gümüş, Seval Şahin, "Tanpınar'dan Yeni Ders Notları", *Hürriyet Gösteri*, sayı 270, Mayıs 2005, s. 86.

Günaydın, Yusuf Turan, "Tanpınar Bibliyografyasına Ek", *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 341-367

Günday, Rifat, "Proust ve Tanpınar'ın Zaman Algısı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 125-151.

Gündüz, Olgun, "Türkiye'nin Batılılaşma Serüveninde Özgün Bir portre: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tezkire*, sayı 11, Temmuz-ekim 2002, s. 108-121; *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2002, sayı 3, s. 13-28.

Günvar, Ali, "Şiirde Yarım Kalmanın Görkemi", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 27-31.

Gürbilek, Nurdan, "Bitmeyen Çıraklık – Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp ve Kurtarma", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, İstanbul 2006, s. 183-232.

Gürbilek, Nurdan, "Kötü Çocuk Türk", *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul 2001, s. 66-88.

Gürbilek, Nurdan, "Tanpınar'da Görünmeyen", *Defter*, sayı 2, Haziran-Eylül 1988, s. 97-105; *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul 1995, s. 11-23.

Gürbüz, Elif, "Rüyaların Kuytusunda Mit", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 86-89.

Gürbüz, Muammer, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Aydın Tipi", *Erciyes*, sayı 200, Ağustos 1994, s. 51-53.

Gürel, Rahşan, "Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mülâhazalar I-III", *Dergâh*, sayı 112-114, Haziran-Ağustos 1999, s. 15-18, 14-16, 19-21.

Gürsoy, Ülkü, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Çocukluk Hatıraları", *Türk Yurdu*, sayı 18 (136), Aralık 1998, s. 61-66.

Gürsoy, Ülkü, "Mahur Beste Üzerine Bir Değerlendirme", *Milli Folklor*, sayı 68, Kış 2005, s. 59-66.

Güvemli, Zahir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yeni Sabah*, 26 Ocak 1962.

Güven, Güler, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı" [*Aydaki Kadın*], *Journal of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları – In Memoriam Ali Nihad Tarlan*, vol.3, Harvard 1979, pp. 135-143.

Güven, Güler, "Öykü Çözümlemesinde Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtımı"[*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*], *Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, sayı 2, İzmir 1981, s. 231-251.

Güven, Güler, "Tanpınar'ın Bütün Şiirlerinin İlk Baskısı Üzerine", *Türk Dili*, sayı 301, Ekim 1976, s. 543-544.

Haber: "Yeni Bir A. Hamdi Tanpınar Kitabı / Tanpınar Neden Moda Oldu?", (*Mücevherlerin Sırrı*), *Kültür&Sanat/Zaman*, 25 Aralık 2001.

Haksal, Ali Haydar, "Huzur Romanında Savaş Psikolojisi: Ya Dünya İmparatorluğu Ya Siyah Ölüm", *Yedi İklim*, sayı 159-161, Haziran-Ağustos 2003, s. 57-62.

Haser, Melin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Anarken", *Yeni Düşünce*, sayı 23, Şubat 1982.

Haser, Melin, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü I-II", *Türk Edebiyatı*, sayı 140-141, Haziran-Temmuz 1985, s. 55-56.

Haşmet, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiirleri", *Çağdaş*, sayı 6, Mart 1962, s. 2, 7.

Hatipoğlu, Aytekin, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Yeniden ve 'Yeni'", *Vatan Kitap*, 15 Ocak 2007, s. 6.

Hızlan, Doğan, "Amerikan Yayınevinde İlk Çeviri Tanpınar", *Hürriyet*, 20 Mayıs 2002.

Hızlan, Doğan, "Budalalık Deryası Bir Hayatım Var" (*Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* kitabı üzerine), *Hürriyet*, 27 Aralık 2007.

Hızlan, Doğan, "Bursa Tanpınar'ı Unutmuyor", *Hürriyet*, 28 Ocak 2005; Edebiyat Daima, İstanbul 2006, s. 150-151.

Hızlan, Doğan, "Efsane Kitap Vitrinlerde" (*XIX Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin YKY baskısı), *Hürriyet*, 30 Aralık 2006.

Hızlan, Doğan, "Huzur'u Tanpınar'da Bulanlar" (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* hakkında), *Hürriyet*, 21 Ağustos 2002; *Yalnızlık Kahvesi*, İstanbul 2003, s. 270-271.

Hızlan, Doğan, "Mektuplarıyla Tanpınar ve Kaplan", *Hürriyet*, 8 Ocak 1992.

Hızlan, Doğan, "Sönmüş Kibritin İzinde", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 21-50.

Hızlan, Doğan, "Tanpınar'ın Sönmüş Kibritleri" (*Edebiyat Dersleri* hakkında), *Hürriyet*, 14 Ocak 2003.

Hilav, Selahattin, "Kuruntuya Dayanan Eleştirme", *Yeni Dergi*, sayı 106, Temmuz 1973, s. 42-52; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1993, s. 121-131.

Hilav, Selahattin, "Tanpınar Üzerine Notlar I-X", *Yeni Ortam*, 31 Mart-9 Nisan 1973; *Yeni Dergi*, sayı 106, Temmuz 1973, s. 26-41; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1993, s. 105-120.

Hisar, Abdülhak Şinasi, "Yaz Yağmuru", *Türk Yurdu*, sayı 249, Ekim 1955, s. 314-315.

Ilgaz, Ayşe Afet, "Tanpınar'la Bir Yaz", *Nehir*, sayı 13-14, Ekim-Kasım 1994, s. 84.

Irzık, Sibel, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Şehir ve Zaman", *İstanbul*, sayı 51, Ekim 2004, s. 132-134.

Işık, Kenan, "Tanpınar Huzurlarınızda" (*Huzur* romanını tiyatroya uyarlayıp sahneleyen K.Işık ile söyleşi. Konuşan: Gülcan Tezcan-Sümeyra Yılmaz), *Yeni Şafak*, 16 Ekim 1997.

Işın, Ekrem, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki", *Sanat Olayı*, sayı 9, Eylül 1981, s. 64-68.

Işın, Ekrem, "Huzur Dersleri", *Kitap-lık*, sayı 82, Nisan 2005, s. 103-105.

Işın, Ekrem, "Mümtaz: Çoksesli Bir Düşünce Repertuarı", *Kitap-lık*, sayı 83, Mayıs 2005, s. 103-105.

Işın, Ekrem, "Tanpınar'ın İstanbul'u Üzerine Düşünceler", *Kitap-lık*, sayı 69, Şubat 2004, s. 54-57.

Işın, Ekrem, "Vesika-lık: Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 113-123.

İbnülemin M. Kemal, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1942, s. 2145-2146.

İleri, Selim, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sepya Mürekkebiyle Yazıldı*, İstanbul 1997, s. 180-181.

İleri, Selim, "Altın ve Erguvan Mozaik" (Tanpınar'ın İstanbul'u), *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1988; *İstanbul Yalnızlığı*, İstanbul 1989, s. 49.

İleri, Selim, "Benzeri Olmayan Bir Eser" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* üzerine), *Radikal Kitap*, 13 Nisan 2007, s. 5.

İleri, Selim, "Gramafon İğnesi: Tanpınar'la Zaman", *Cumhuriyet*, 25 Ocak 1996.

İleri, Selim, "İstanbul'da Zaman: Sahnenin Dışındakiler", *Yeni Dergi*, sayı 104, Mayıs 1973, s. 59-62.

İleri, Selim, "Tanpınar Gibi", *Politika*, 7 Ekim 1976.

İleri, Selim, "Tanpınar Üzerine", *Çağdaşlık Sorunları*, İstanbul 1978, s. 160-172.

İleri, Selim, "Tanpınar'ı Tanımak...", (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* üzerine), *Cumhuriyet*, 14 Mayıs 2002.

İleri, Selim, "Tanpınar'ın Mektupları", *Milliyet*, 6 Şubat 1993.

İlhan, Havva Setenay, "Saatlerimizi Ayarlayan Adam", (*Hece* dergisinin Tanpınar özel sayısı hakkında), *Yeni Şafak*, 13 Ocak 2002.

İlter, Şahap Sıtkı, "Düşül Anılar"(*Şiirler* üzerine), *Yeni Ufuklar*, sayı 121, Haziran 1962, s. 8-11.

İlter, Şahap Sıtkı, "Sanat ve Ahmet Hamdi", *Türk Dili*, sayı 23, Mart 1991, s. 37-39.

İlter, Şahap Sıtkı, "Tanpınar", *Kudret*, 29 Ocak 1962.

İmamoğlu, Tuncay, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik ve Değişim", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 2, Erzurum 2003, s. 131-148.

İmzasız, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Ülkü*, sayı 53 Birincikânun 1949, s. 8.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul", *Varlık*, sayı 1087, Nisan 1996, s. 29-32.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Aydınlığı", *Millî Kültür*, sayı 8, Ocak 1982, s. 1.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bütün Şiirleri", *Yönelişler*, sayı 5, Ağustos 1981, s. 46-47.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yarım Kalmış Romanı: Aydaki Kadın", *Tercüman*, 4 Aralık 1987.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelken*, sayı 72, Şubat 1963, s. 18.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelken*, sayı 85, Mart 1964, s. 28.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yeni Adam*, sayı 257, 30 Teşrinisani 1939, s. 6.

İmzasız, "Aydaki Kadın", *İlim ve Sanat*, sayı 17, Ocak-Şubat 1988, s. 93.

İmzasız, "Bazıları Tanpınar Sever", *Pınar*, sayı 77, Mayıs 1978, s. 36-39.

İmzasız, "Beş Şehir", *Tohum*, sayı 44, Kasım 1969, s. 20-23.

İmzasız, "Beş Şehir", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt I, İstanbul 1977, s. 407-408.

İmzasız, "İki Şair Hakkında" (Yahya Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar), *İşte*, sayı 2, Mart 1944, s. 10-11.

İmzasız, "Kitaplar: Tanpınar'ın Şiirleri", *Sır*, sayı 38, 13 Mart 1961, s. 33.

İmzasız, "Sen Tanpınar'dan Ne Anlarsın?", 18 Ocak 2000, (yöneten: Ayfer Tunç, Konuşanlar: Orhan Koçak, Paul Dumont), *Sorun Sorudu – Salı Toplantıları 1999-2000*, İstanbul 2001, s. 183-200.

İmzasız, "Şiirler", *Düşünen Adam*, 23 Ağustos 1961, s. 29-30.

İmzasız, "Tanpınar Hoca-Bir Büyük Kayıp Daha", *Kim*, sayı 187, 31 Ocak 1962, s. 33-34.

İmzasız, "Tanpınar İle Yeniden", [*Beş Şehir*'in yeni baskısı hakkında], *Zaman*/Pazar eki, sayı 80, 9 Temmuz 2000.

İmzasız, "Tanpınar ve Ataç", *Yeniden Doğuş*, sayı 17, Haziran 1946, s. 74.

İmzasız, "Tanpınar ve Huzur", *Milliyet*, 7 Mayıs 2000.

İmzasız, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*-2, İstanbul 2001, s. 788-792.

İmzasız, "Tanpınar'da Musiki" (N. T. Karaca'nın *A.H.Tanpınar ve Musiki* adlı kitabı hakkında), *Kitap Zamanı*, 6 Mart 2006, s. 59

İmzasız, "Tanpınar'ı Kaybettik", *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 2.

İmzasız, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VII, İstanbul 1990, s. 377-379.

İmzasız, "Zeynep Bayramoğlu ile Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine", *Yapı Kredi Yayınları Bülteni*, Aralık 2007.

İmzasız, Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hayat Hikâyesi", *Milli Kültür*, sayı 8, Şubat 1982, s. 60-61.

İnal, Tanju, "A. Hamdi Tanpınar: Mahur Beste", FDE *Yazın ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, sayı 13, 1984, s. 63-69.

İnam, Ahmet, "Türk Şiirinde Mistik Yönelimler", *Yeni Dergi*, sayı 111, Aralık 1973, s. 25-27.

İnci, Handan, "Eşik'te Bir Yazar", Eşik Cini, sayı 3, Mayıs-Haziran 2006, s. 4-6.

İnci, Handan, "Tanpınar'ın Nuri İyem'i / Nuri İyem'in Tanpınar'ı", *Sanat Çevresi*, sayı 327, Ocak 2006, s. 76-80.

İnci, Handan, "Tefrikadan Kitaba Huzur", *Huzur*, YKY, İstanbul 2000, s. 427-442.

İnci, Handan, "Vesika-lık: Elli Yılın *Huzur* Okumaları", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, .135-143.

İpek, İdil, "O Mütevazıydı, Bizse Çekingen", *Akşam-lık*, 3 Ocak 2003, s. 10-11.

İpekçi, Leylâ, "Baba Olmak Oğul Olmak" (*Saatleri Ayarlama Ensitütüsü* hakkında), *Virgül*, sayı 91, Ocak 2006, s. 26-29.

İpşiroğlu, Zehra, "Gerçeklerden Kaçış Ya Da Özden Yoksun Bir Dünya", [*Saatleri Araylama Enstitüsü*], *Hürriyet Gösteri*, sayı 81, Ağustos 1987, s. 32-33.

İsen, Mustafa, "Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Millî Eğitim*, sayı 81, Ocak 1989, s. 43-52; *Ötelerden Bir Ses*, Ankara 1997, s. 345-362.

İstanbul Bir Terkiptir (Tanpınar'ın Doğumunun 100. Yılı İçin Düzenlenen Sergi'nin Kataloğu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı, Aralık 2001.

İyem, Nuri, "Hamdi Hoca", *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 8.

İyem, Nuri, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Doğu Kültürüyle Yetişmişti", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. III-IV.

İyem, Nuri, "Tanpınar'ı Anış", *Yeditepe*, sayı 84, Nisan 1963, s. 9,14.

İyem, Nuri, "Tanpınar", *Hür Vatan*, 30 Ocak 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 81-83.

İzer, Zeki Faik, "Türk Sanatının Felsefesini Ancak Tanpınar Yazabilirdi", *Tercüman*, 5 Nisan 1986.

K., Deniz Aktan, "Peki Sizin Aklınızda Ne Var Sayın Ramiz?: Tanpınar'ın İzinde Bir Karşı-Aktarım Çözümlemesi", *Pasaj*, sayı 4-5, Kasım 2007, s. 161-167.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Abdullah Efendi'nin Rüyaları (Bir Tahlil Denemesi) I-II", *Toker*, sayı 7, 8, Nisan-Mayıs 1977, s. 16, 14.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Evin Sahibi", *Toker*, sayı 9, Haziran 1977, s. 10.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Tanpınar'ın Aydaki Kadın Romanı", *Türk Edebiyatı*, sayı 176, Haziran 1988, s. 36-37.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Tanpınar'ın Gül Şiirinde Sanat Estetiğinin Ortaya Çıkışı", *Türk Edebiyatı*, sayı 207, Ocak 1991, s. 29-30.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Yavaş Yavaş Aydınlanan", *Türk Edebiyatı*, sayı 101, Mart 1982, s. 17-19.

Kabaklı, Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Edebiyatı*, cilt III, 6.b., İstanbul 1985, s. 235-247.

Kabaklı, Ahmet, "Aydınlığı Kıt Gecemiz", *Tercüman*, 3 Şubat 1963.

Kabaklı, Ahmet, "Cumhuriyetten Bu Yana Hikâye ve Roman (Ahmet Hamdi Tanpınar), *Türk Edebiyatı*, sayı 6, 30 Haziran 1972, s. 24.

Kabaklı, Ahmet, "Tanpınar ve Şaheseri", *Türk Edebiyatı*, sayı 147, Ocak 1986, s. 4-9.

Kabaklı, Ahmet, "Tanpınar'ın Şiir Dünyası" *Tercüman*, 19 Ocak 1964.

Kabaklı, Ahmet, "Tılsımlı Ebediyet", *Tercüman*, 26 Ocak 1962.

Kahraman, Âlim, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Gemi Metaforu", *Journal of Turkish Stadies /Türklük Bilgisi Araştırmaları II, (Orhan Okay Armağanı)*, Harvard 2006, s. 95-105.

Kahraman, Âlim, "Hatıraları Nasıl Okumalı Ya Da Belleği Tanpınar'a Bir Oyun mu Oynuyor", *Kaşgar*, sayı 14, Mart 2000, s. 59-68.

Kahraman, Âlim, "İki Şair Türü", *Mavera,* sayı 100, Şubat 1986, s. 4-5.

Kahraman, Âlim, "Tanpınar Yayıncılığı Üzerine Bazı Dikkatler ve Tanpınar'ın Bilinmeyen İki Yazısı", *Kaşgar,* sayı 29, Eylül-Ekim 2002, s. 70-85.

Kahraman, Âlim, "Tanpınar'ın Denemeciliği Üzerine", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 57-60.

Kahraman, Hasan Bülent, "İki Tutunamayan" (Tanpınar ve Oğuz Atay), *Sabah,* 22 Aralık 2007.

Kahraman, Hasan Bülent, "Nâzım ve Tanpınar", *Radikal,* 31 Ocak 2002.

Kahraman, Hasan Bülent, "Tanpınar'ı Unutmak", *Radikal,* 31 Ocak 1997.

Kahraman, Hasan Bülent, "Yitirilmiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Doğu-Batı,* sayı 11, Mayıs-Haziran-Temmuz 2000, s. 9-43.

Kahraman, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tarih Görüşü", *Mavera,* sayı 14-15, Şubat, Mart 1978, s. 33-41, 63-71.

Kahraman, Mehmet, "Tanpınar'da Mücerret Tarih", *Mavera,* sayı 11, Ekim 1977, s. 24-36.

Kahraman, Mehmet, "Tanpınar'ın Tarih Görüşü I-IV", *Mavera,* sayı 1-4, Aralık 1976, Ocak, Şubat, Mart 1977, s. 26-33; 32-36; 60-68; 37-40.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Edebiyat Eleştirisinde Tanpınar ve Eliot", *Hürriyet Gösteri,* sayı 24, Kasım 1982, s. 76-77.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Huzur'da Aydın Tipi I, II", *Milli Kültür,* sayı 8-9, Ocak-Şubat 1982, s. 22-25, 15-18.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Huzur", *Forum,* sayı 153-154, 15 Ocak-1 Şubat 1986, s. 33-36, 36-39; *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm,* Ankara 1988, s. 111-138.

Kantarcıoğlu, Sevim, "T. S. Eliot ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Düşünceleri I-II", *Millî Kültür,* sayı 37-38, Aralık 1982- Şubat 1983, s. 42-48; 27-31.

Kaplan, Mehmet, [takdim yazısı], 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi,* 3.b., İstanbul 1967, s. XIV-XVI.

Kaplan, Mehmet, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Tasvir-i Efkâr,* 18 İkinciteşrin 1943.

Kaplan, Mehmet, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,* cilt I, İstanbul 1977, s. 13-14.

Kaplan, Mehmet, "Adem'le Havva", *Hikâye Tahlilleri,* İstanbul 1979, s. 154-165.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Birkaç Söz", [takdim yazısı] *Yaz Yağmuru,* İstanbul 1972, s. 7-11; *Abdullah Efendi'nin Rüyaları,* İstanbul 1972, s. 7-11.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Güzel Eserin Üç Temeli", *Türk Edebiyatı*, sayı 1, 15 Ocak 1972, s. 6-7.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Zaman", *İstanbul Belediye*, sayı 100, Ocak 1972, s. 18, 31.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman", *İstanbul Belediye*, Eylül 1971, s. 96.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", *Hisar*, sayı 138, Haziran 1975, s. 11-13.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Meydan*, sayı 159, 30 Ocak 1968, s. 20-21.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Milliyet*, 24 Ocak 1972; *Edebiyatımızın İçinden*, 1978, s. 138-139.

Kaplan, Mehmet, "Bir Gül Bu Karanlıklarda", *Türk Yurdu*, sayı 294, Mart 1961, s. 1-4; *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul 1978, s. 144-154.

Kaplan, Mehmet, "Bir Şairin Romanı: Huzur I-II", İ. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, XIII, Aralık 1962, 1964, s. 33-86, 29-42; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, İstanbul 1897, s. 361-425.

Kaplan, Mehmet, "Bursa'da Zaman Şiiri Hakkında", *İstanbul*, sayı 3, 1 İkincikânun 1944, 4-5.

Kaplan, Mehmet, "Bursa'da Zaman", *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul 1975, s. 81-92.

Kaplan, Mehmet, "Geçmiş Zaman Elbiseleri'nin Tahlili", *Millî Kültür*, sayı 3-5, Ağustos-Ekim, 1980, s. 31-34.

Kaplan, Mehmet, "Hamdi Bey'i Nasıl Tanıdım", *Dergâh*, sayı 1, Mart 1990, s. 20; "Ahmet Hamdi Tanpınar'a Dair" adıyla, *Ülke*, sayı 26, Haziran, 1997, s. 93-96.

Kaplan, Mehmet, "Kitap Hakkında Birkaç Söz" [takdim yazısı], *Yahya Kemal*, İstanbul 1982, s. 5-9.

Kaplan, Mehmet, "*Saatleri Ayarlama Enstistüsü*", *Hisar*, sayı 261, Temmuz 1979, s. 6-7.

Kaplan, Mehmet, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*", *Çağrı*, sayı 49, 1 Şubat 1962, s. 1-4; *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul 1978, s. 140-143; *Hisar*, sayı 261, Temmuz 1979, s. 6-7.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar Çok Cepheli Bir Şahsiyetti", *Tercüman*, 2 Şubat 1981.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar'ın Bir Değerlendirmesi", *Bayrak*, sayı 48, Haziran 1975, s. 8-10.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar'ın Mirası", *Türk Edebiyatı*, sayı 101, Mart 1982, s. 15-17; *Suffe/Kültür-Sanat Yıllığı*, 1983, s. 163-166.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz", *Bütün Şiirleri* [takdim yazısı], İstanbul 1976, s. 5-11;"Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz", *Türk Edebiyatı*, sayı 195, Ocak 1990, s. 24-25.

Kaplan, Mehmet, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Şadırvan*, sayı 9, 27 Mayıs 1949, s. 6-7.

Kaplan, Mehmet, "Yaşarken Anlaşılmamış, Değeri Bilinmemiş Bir Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tercüman*, 25 Ocak 1986.

Kaplan, Mehmet, "Yaz Yağmuru", *İstanbul*, sayı 11, Kasım 1955, s. 7-8.

Kaplan, Mehmet, "Yeni Türk Şiirinde Bursa", *Türk Yurdu*, sayı 249, Ekim 1955, s. 245-249.

Kaplan, Sefa, "Tanpınar ve Musiki", *Tercüman*, 26 Ocak 1986.

Kaplan, Sefa, "Yahya Kemal ve Tanpınar Oryantalist miydi?", *Adam Sanat*, sayı 217, Şubat 2004, s. 36-41.

Kaplan, Sefa, "Bir Rüyadan Arta Kalan: Aydaki Kadın", *Söz*, 8 Aralık 1987.

Kaplan, Sefa, "Tanpınar'ın Menderes Öfkesi", *Hürriyet*, 1 Mart 2002.

Karaalioğlu, Seyit Kemal, "Huzur", *Türk Romanları*, İstanbul 1983, s. 261-276.

Karadeniz, Abdurrahim, "Huzur'un Saz Parçaları I-II", *Hece*, sayı 7-8, Temmuz-Ağustos 1997, s. 54-57; 50-52.

Karadeniz, Abdurrahim, "Mektuplarındaki Tanpınar: O Kadar Az Kendimiz Oluyoruz ki!", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 61-69.

Karakan, A. "Şiir Telâkkisi ve Şiirleri", *Gençlik*, sayı 27, 16 Temmuz 1938.

Kaya, İ. Güven, "Tanpınar Öykücülüğüne Eleştirel Bir Bakış", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 61-67.

Kayaalp, Levent, "İmkânsız Babalık" [Mahur Beste ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü etrafında bir okuma], *Virgül*, sayı 74, Haziran 2004, s. 18-24.

Kazıcı, Mustafa H., "Tanpınar Şiiri ve Estetik Açılımları", *Sedir*, sayı 4, Mayıs 2002, s. 8-11.

Keçeci, Uğur, "Tanpınar'ı Anlama Çabalarına İddialı Bir Katkı: HBK!", *Birikimler*, sayı 6, Ekim-Kasım 2000, s. 119-123.

Kefeli, Emel, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Dili: Beyaz ve Mavi", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 57-60.

Kefeli, Emel, "Tanpınar'ın Hayal Dünyasında Yaşadığı Coğrafya'nın İzleri", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 103-106.

Kerman, Zeynep, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Resim ve Musiki: 'Mâhur Sularında Tutuşan Gemi'", *Türk Edebiyatı*, sayı 394, Ağustos 2006, s. 34-38.

Kerman, Zeynep, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi Hakkında Bazı Görüşler", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar,* (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 71-78.

Kerman, Zeynep, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi'ni Yeniden Okurken", *Zeynep Korkmaz Armağanı,* Ankara 2004, s. 253-260.

Kerman, Zeynep, "Büyük Yorumcusu Mehmet Kaplan'a Göre Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye,* 17 Şubat 1989.

Kerman, Zeynep, "Huzur Romanında Musiki", *Töre,* sayı 131, Nisan 1982, s. 24-28; *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri,* Ankara 1998, s. 203-208.

Kerman, Zeynep, "Mektupları ve Hatıralarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar", *Dergâh,* sayı 37, Mart 1993, s. 12-13.

Kerman, Zeynep, "Tanpınar ve Paul Valéry", *Türk Edebiyatı,* sayı 1, Ocak 1972, s. 12-13.

Kerman, Zeynep, "Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Yahya Kemal Beyatlı Semineri - Bildiriler,* Ankara 1985, s. 91-97.

Kerman, Zeynep, "Tanpınar'ın Mektuplarının Peşinde", *Türk Edebiyatı,* sayı 121, Kasım 1983, s. 50-51.

Kılıç, Latife, "Hikâye Yazarı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* sayı 21, Erzurum 2003, s. 129-145.

Kırayoğlu, Mithat, "Kent ve Ozan/Tanpınar ve Bursa", *Türkiyemiz,* sayı 57, Şubat 1989, s. 39-52.

Kırımlı, Bilâl, "Bir Aşk Romanı: Huzur veya Ben Neyim ve Bu Hal Neyin Nesi?" *Türklük Bilimi Araştırmaları,* sayı 19, Bahar 2006, s. 343-362.

Kırzıoğlu, Banıçiçek, "Tanpınar'da Zaman Nüvesi I-II", *Türk Edebiyatı,* sayı 263-264, Eylül-Ekim 1995, s. 21-24; 53-54.

Kocagöz, Samim, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam", *Unutulmayan Öğretmenler* (Haz. Zeki Sarıhan), Ankara 1984, s. 76-79.

Koç, Hamdi, "Benim Kahramanım: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sizin Kahramanınız Kim?,* (Editör: M.A. Dağıstanlı), NTV Yayınları, İstanbul 2007, s. 269-277.

Koç, Murat, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul'un Fethi", *Kubbealtı Akademi Mecmuası,* sayı 3, Temmuz 2003, s. 62-71.

Koç, Murat, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kıyafet-Karakter İlişkisi Üzerine Bir Deneme", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar,* (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 79-88.

Koç, Murat, "Bir Sanatkârın Mektupları I-II", *Türk Edebiyatı,* sayı 236-237, Haziran-Temmuz 1993, s. 55-56; 46.

Korkmaz, Alâaddin, "Bursa'da Zaman Çerçevesinde Bir Şair Bir Hikâyeci", *Doğuş Edebiyat,* sayı 28, Mart 1985, s. 21-22.

Korkut, Ece, "Tanpınar'ın Şiir Dili ve Evreni", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 49-60.

Köksal, Ahmet, "Tanpınar'da Zaman", *Vatan*, 25 Haziran 1961.

Köroğlu, Erol, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul", *Varlık*, sayı 1087, Nisan 1998, s. 29-32.

Köroğlu, Erol, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zaman Anlayışı", *Cogito*, sayı 11, 1997, s. 201-222.

Köroğlu, Erol, "Hayata Çok Yaldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: Sahnenin Dışındakiler'de Bugünü Yaşamanın İmkânsızlığı", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 89-100.

Köroğlu, Erol, "Tanpınar'a Göre Ahmet Midhat: Esere Hayattan Girmek yahut Eseri Hayatla Yargılamak", *Merhaba Ey Muharrir – Ahmet Midhat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (Haz.: Nüket Esen - Erol Köroğlu), İstanbul 2006, s. 329 – 337.

Körükçü, Mehmet, "Beş Şehir", *Varlık*, sayı 329, Kasım 1947, s. 20.

Körükçü, Muhtar, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı: Huzur", *Varlık*, sayı 373, Ağustos 1951, s. 11-12.

Kum, Burhan, "Dönüp Resmi Okumak- Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Anısına", *Türkiye'de Sanat*, Mart-Nisan 2001, sayı 48, s. 20-25.

Kumsar, İsmail Alper, "Zaman Eksenli Medeniyet Buhranı ve İroni / Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Tanpınar", *Kırklar*, sayı 10, Ocak-Şubat 2005, s. 29-39.

Kurdakul, Şükran, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öykü ve Romanları", *Toplum ve Bilim*, sayı 4, Mart 1978, s. 63-71.

Kurdakul, Şükran, "14. Ölüm Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar", *Milliyet Sanat*, sayı 169, 30 Ocak 1976, s. 30.

Kurdakul, Şükran, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

Kurdakul, Şükran, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Çağdaş Eleştiri*, sayı 8, Ekim 1982, s. 38-41.

Kurdakul, Şükran, "Şair Ahmet Hamdi", *Yelken*, sayı 60 Şubat 1962, s. 3.

Kurnaz, Cemal, "Tanpınar ve Türküler", *Millî Kültür*, sayı 44, Mart 1984, s. 44-47; *Türküden Gazele*, Ankara 1997, s. 11-21.

Kurt, Mustafa, "Muhatabını Arayan Bir Mektup", *Hece*, sayı 52, Nisan 2001, s. 33-36.

Kurt, Mustafa, "Tan/pınar Şiirler'in İzinde", *Hece*, sayı 50, Şubat 2001, s. 31-41.

Kurtuluş, Hakkı, "Tanpınar'a Mektup", *Kitap-lık*, sayı 84, Haziran 2005, s. 10-11.

Kurukafa, Vedat, "Mahur Beste Üzerine Bir İnceleme ve Çözümleme Denemesi", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Malatya 2001, sayı 4, s. 133-144.

Kutlu, Mustafa, "Cumhuriyet Aydınlarının Huzursuzluğu", [*Huzur*'un sahnelenmesi üzerine], *Yeni Şafak*, 23 Ekim 1997.

Kutlu, Mustafa, "Huzur", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt IV, İstanbul 1981, s. 280-281.

Kutlu, Mustafa, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Hisar*, sayı 175, Temmuz 1978, s. 11-14.

Kutlu, Mustafa, "Tanpınar'ın Yalan Dünyası", *Yönelişler*, sayı 22, Nisan 1983, s. 1-7; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 2.b., İstanbul 1987, s. 332-339.

Kutlu, Mustafa, "Türküler ve Şiirimiz", *Yeni Şafak*, 25 Ocak 1995.

Kuyaş, Nilüfer, "Huzursuz Miras: Suat'ın Mektubu", *Entelektüel* (*E*'nin ilâvesi), sayı 35, Şubat 2002, s. 35-36; *Başka Hayatlar*, İstanbul 2003; *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2.b., Ağustos 2006, s. 63-66.

Kuyaş, Nilüfer, "Tanpınar'ın Huzur Romanı 50 Yaşında – Huzursuz Miras", *Mag* (NTV Dergisi), Şubat 2000, 118-120.

Kütükçü, Tamer, "Kimlikleri Ayarlama Enstitüsü", *Bâbıali Kültür Dergisi*, Ocak 2001, s. 76.

Kütükçü, Tamer, "Tanpınar, Modernite ve Mekân", *Türk Edebiyatı*, sayı 339, Ocak 2002, s. 22-24.

Kütükçü, Tamer, "Tanpınar'ın bir Hikâyesinde Mekânın ve Mekânsal Unsurların Kültürel Dolayımı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 183-192.

Kütükçü, Tamer, "Tanpınar'ın Yaz Yağmuru Hikâyesinde Mekânın Kurgulanışı", *Türk Dili*, sayı 597, Eylül 2001, s. 277-283.

Lekesiz, Ömer, "Bir Yol", *Hece*, sayı 2, Şubat 1997, s. 34-29; *Türk Edebiyatında Öykü-2*, İstanbul 1998, s. 145-178.

Lekesiz, Ömer, "Tanpınar Nereden ve Nasıl Bakar?", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 75-83.

Mercanlıgil, Muharrem, "Ahmet Hamdi Tanpınar Bibliyografyası", *Yeni Yayınlar*, sayı 5, Mayıs 1967, s. 97.

Mignon, Laurent, "Tanpınar Kadar Yenilikçi Olmak", *Varlık*, sayı 1197, Haziran 2007, s. 24-25.

Miskioğlu, Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar Üstüne", *Türk Dili Dergisi*, sayı 76, Ocak 2000, s. 1-4.

Miyasoğlu, Mustafa, "Üç Büyük Romancı" (Safa, Tanpınar, Buğra), *Türk Edebiyatı*, sayı 298, Ağustos 1998, s. 15-16; *Berceste*, sayı 19, Ocak 2004.

Moran, Berna, "Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*", *Birikim*, sayı 46-47, Aralık 1978-Ocak 1979, s. 111-122 ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul 1983, s. 227-251.

Moran, Berna, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*", *Birikim*, sayı 37, Mart 1978.

Moran, Tatyana, "Orhan Pamuk Versus Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet Kitap*, 25 Nisan 2002.

Moran, Tatyana, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Bu Aşkı Yaşamasaydım Huzur'u Yazamazdım", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. VI-VII.

Mutluay, Rauf, "Mahur Beste", *Cumhuriyet*, 26 Haziran 1975.

Mutluay, Rauf, "Ölümün Terbiyesi", *Cumhuriyet*, 9 Mayıs 1976.

Necdet, Ahmet, "Tanpınar'da Uyanmak", *Ortaklaşa*, sayı 3, Haziran 1982, s. 6-7.

O. s. O., "Bir Manzumeye Dair", (Bursa'da Zaman), *Çınaraltı*, sayı 121, 15 Sonkânun 1944, s. 8-9.

O. s. O., "Şiir Tenkidi-Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bir Manzumesi", *Çınaraltı*, sayı 119, 1 Sonkânun 1944, s. 8-10.

Obal, Rafet, "Huzur", *Yelpaze*, 13 Mayıs 1953.

Oğuzcan, Ümit Yaşar, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelpaze*, 6 Mayıs 1964.

Oğuzertem, Süha, "Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts ın the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar", *The Turkish Etudies Association Bulletin*, September 1990, Vol. 14, Number 2, pp.223-233, USA.

Oğuzertem, Süha, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 65-83.

Oğuzertem, Süha, "Vesika-lık: Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 99-112.

Okay, M. Orhan, "Tanpınar'a İlişkin Anılar:Ağaçların, Denizin Dilinden Anlardı", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. VIII.

Okay, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar Hikâyesi", *Millî* Kültür, sayı 44, Mart 1984, s. 53-58; *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1987, s. 219-225.

Okay, Orhan, "Beş Şehir", *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt V, İstanbul 1992, s. 547-548.

Okay, Orhan, "Bir Monografi Denemesi: Ahmet Hamdi Tanpınar I-VIII", *Dergâh*, sayı 24-30,32, Mart-Eylül, Kasım 1992, s. 8-9.

Okay, Orhan, "Huzur: Yüzbinlerce Ruh Bir Âraf'ta", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), sayı 65-67, Mayıs-Temmuz 2002, s. 591-599.

Okay, Orhan, "Huzur", *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt XVIII, İstanbul 1998, s. 439-441.

Okay, Orhan, "İki Ölüm Yıldönümünde İki Mizaç", [Mehmet Kaplan ve Tanpınar], *Zaman*, 28 Ocak 1996; *Silik Fotoğraflar*, İstanbul 2001, s. 80-85.

Okay, Orhan, "Kaderin Eşiğinde Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 7-14.

Okay, Orhan, "Ölümünün 25. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar: Hayatın Batısından Şiirin Doğusuna", *Zaman*, 26 Ocak 1987; Sanat *ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1990, s. 214-218; *Edebiyat ve Kültür Dünyamızdan*, Ankara 1991, s. 192-199.

Okay, Orhan, "Politika Batağında Derbeder Bir Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece*, sayı 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 497-505.

Okay, Orhan, "Şiirler, Romanlar ve Akademik Yorgunluklar Arasında On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 13-20.

Okay, Orhan, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VIII, İstanbul 1998, s. 225-232.

Okay, Orhan, "Tanpınar'dan Acı Bir İroni: Acıbadem'deki Köşk", *Yedi İklim*, sayı 1, Nisan 1992, s. 8-10.

Okay, Orhan, "Tanpınar'ı Yetiştiren Sosyo-Kültürel Çevre", *Kaşgar*, sayı 24, Kasım-Aralık 2001, s. 21-30.

Okay, Orhan, "Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar", *Hece*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), sayı 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 176-181.

Okay, Orhan, "Tanpınar'ın Rüyalar Dünyası", *Kaşgar*, Ocak-Şubat 2002, sayı 25, s. 29-35; *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 101-106.

Okay, Orhan, "Türk Süsleme Sanatları Karşısında Tanpınar", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 94-98.

Oker, Celil, "Ölümünün Ondördüncü Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Kimden Sormalı", *Politika*, 25 Ocak 1976.

Oktay, Ahmet, "Özel Olarak Tanpınar'da, Genel Olarak Karşı-Yazın'da Üslup Sorunu Üzerine", *Yazı*, sayı 4-5, 1979, s. 4-5; *Bir Arayışın Yazıları, Bir Yazı'nın Arayışları*, İstanbul 1981, s. 21-50.

Oktay, Ahmet, "Tanpınar Üzerine", *Milliyet*, 17 Şubat 1987.

Oktay, Ahmet, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1923-1950)*, Ankara 1993, s. 1247-1266.

Oktay, Ahmet, "Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı", *Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 49-61.

Okur, Enver, "Mektuplarda Yaşayan Tanpınar", *Dergâh*, sayı 139, Eylül 2001, s. 14-18.

Okuyucu, Cihan, "Tanpınar'ın Klasik Türk Edebiyatı Hakkındaki Görüşleri", *Berceste*, sayı 38, Ağustos 2005, s. 10-15.

Onaran, Mustafa Şerif, "Eleştirel Deneme Neye Yarar?" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* üzerine, Varlık, sayı 1195, Nisan 2007, s. 44-47.

Oral, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Anlatı Sanatında Antalya: Akdeniz'e İnmenin Anlamı Üzerine Düşünmek", *Folklor/Edebiyat*, sayı 48, 2006, s. 227-236.

Orhan, Selçuk, "Romanın Mihveri Tanpınar mı Proust mu?", *Dergâh*, sayı 119, Ocak 2000, s. 9-10.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'a Mektup 1-2", *Dergâh*, sayı 55, 56, 57, Eylül-Kasım 1994, s. 9, 14, 11.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Estetiği", *Kültür Dünyası*, sayı 2, Haziran 1997, s. 70-73.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Behçet Bey'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a Mektup", *Ada*, Yaz 2005, s. 36-37.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Eserin Macerası Yahut Mağaranın Eşiğindeki Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 146-154.

Oskay, Ünsal, "Benim Kahramanım: Hasan Tahsin Paşa, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Haydar Rifat Bey, Yusuf Atılgan, Ece Ayhan", *Sizin Kahramanınız Kim?*, (Editör: M.A.Dağıstanlı), NTV Yayınları, İstanbul 2007, s. 107-111.

Ozansoy, Munis Fâik, "Tanpınar'ı Hatırlayış", *Hisar*, sayı 1, Ocak 1964, s. 6-7.

Öksüz, Neslihan, "Bir Şaire Şehir Olmak", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 187-195.

Önberk, Nevin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi", *Erdem*, sayı 19, Ocak 1991, s. 229-240.

Önberk, Nevin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Huzur ve Sahnenin Dışındakiler Romanlarında Tarih ve Millî Kültür Meselelerine Bakış", *Erdem*, sayı 4, Ocak 1986, s. 189-203.

Önertoy, Olcay, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Fantastik Ögeler", *Hürriyet Gösteri*, sayı 274, Ekim 2005, s. 58-60.

Önertoy, Olcay, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öykücü*, Ankara 1984, s. 81-87.

Öneş, Mustafa, "Tanpınar'ın Şiiri ve Gizemcilik", *Ludingirra*, sayı 2, Yaz 1997, s. 56-59.

Örgen, Ertan, "Siyasetin Durağında Edebiyatın İçinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu", *Hece*, sayı 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 536-544.

Örik, Nahit Sırrı, "Beş Şehir İçin", *Tanin*, sayı 1193, 28 Aralık 1946.

Öz, Ahmet, "Ârafta Bir Usta: Tanpınar", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 4.

Özcan, Nezahat, "Tanpınar'ın Mektuplarına Dair", *Bilge*, Güz 1996, sayı 10, s. 76-79.

Özçelik, Mustafa, "Ölümünün 25. Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar", *İlim ve Sanat*, sayı 12, Mart-Nisan 1987, s. 78-80.

Özçelik, Mustafa, "Tanpınar'ın Gözüyle Mevlâna", *Berceste*, sayı 66, Aralık 2007, s. 32-34.

Özçelik, Mustafa, "Terkip Fikri Açısından Huzur", *Yönelişler*, sayı 26, Kasım 1983, s. 18-22.

Özdemir, Yaşar Bedri, "Konuşan Mekânlar, Susturulamayan Düşler", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 197-215.

Özdenören, Alaeddin, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Mavera*, sayı 1, Aralık 1976, s. 24-25.

Özen, Saadet, "Bir 'Kahraman'ın Gerçek Öyküsü", *Vatan Kitap*, sayı 14, 11 Mayıs 2005, s. 14-15.

Özen, Saadet, "İşte Tanpınar'a 'Huzur' Veren Nuran", *Vatan/Kitap*, 1 Mayıs 2005, s. 14-15.

Özer, Sevinç, "A. Hamdi Tanpınar: Sahnenin Dışındakiler", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, sayı 5-6, Aralık 1981, s. 71-78.

Özgen, Mutlu, "Bursa'da Zaman", *Tabiat ve İnsan*, sayı 37, Eylül 2003, s. 33-37.

Özgül, M. Kayahan, "Atlantisten Gelen Adam", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 68-87.

Özgül, M. Kayahan, "Edib Tanpınar'dan Edebiyat Tarihçisi Tanpınar'a", *Hece*, (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 99-114.

Özgül, M. Kayahan, "Neredesin Tanpınar?", *Irmak*, sayı 1, Haziran 1998, s. 6-14; *Ludingirra*, sayı 6, Bahar 1998, s. 75-83.

Özgüven, Fatih, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 47, 10 Ocak 1991, s. 6-7.

Özgüven, Fatih, "Nuran'ın Dönüşü", *Radikal İki*, 17 Eylül 2000; *Yeryüzünden Notlar*, İstanbul 2001, s. 42-45.

Özgüven, Fatih, "Tanpınar'a Bir 'Bakış'", *Radikal İki*, 6 Ocak 2002.

Özkırımlı, Atilla, "Olağanüstü Bir Öğretici, Şair, Hikâyeci ve Romancı", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976; *O Güzel İnsanlar*, İstanbul 1998, s. 52-57.

Özsezgin, Kaya, "Tanpınar'ın Mektuplarında Resim ve Heykel", *Milliyet Sanat*, sayı 135, Haziran 1975.

Öztaş, s. Cahit, "Tanpınar ve Rüya", *Erguvan*, sayı 5, 1985, s. 25-26.

Öztop, Şener, "Sanatı Rüya Üzerine Görselleştiren Tanpınar", *Artist-Modern*, sayı 6/79, s. 86-87.

Öztürk, Hasan "Tanpınar İçin Yazılanlar", *Dergâh*, sayı 87, Mayıs 1997, s. 20-22.

Öztürk, Hasan, "Ahmet Hamdi Tanpınar Nasıl Yazar/dı?", *Ada*, Yaz 2005, s. 103.105.

Öztürk, Hasan, "Aydaki Kadın Romanında Yazarlar", *Dergâh*, sayı 195, Mayıs 2006, s. 6, 22.

Öztürk, Hasan, "Doğumunun 85. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yeni Forum*, sayı 164, Temmuz 1986, s. 33-36.

Öztürk, Hasan, "Gündemdeki Tanpınar ve Felsefesiz Edebiyatı", *Polemik*, sayı 58, Ocak-Şubat 1994, s. 8-9.

Öztürk, Hasan, "Kendimizi Bilmekle Başlayan Yazar", *Radikal İki*, 7 Ocak 2007.

Öztürk, Hasan, "Mahur Beste'de İnsanların Dünyası", *Türk Edebiyatı*, sayı 195, Ocak 1990, s. 26-28.

Öztürk, Hasan, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Yazarları", *Dergâh*, sayı 208, Haziran 2007, s. 18.

Öztürk, Hasan, "Sahnenin Dışındakiler Romanında Yazarlar", *Dergâh*, sayı 188, Ekim 2005, s. 5-6.

Öztürk, Hasan, "Sanatkâr Tanpınar", *Türk Edebiyatı*, sayı 159, Ocak 1987, s. 61-63.

Öztürk, Hasan, "Sükût Suikastına Kurban Giden Adam: Tanpınar", *Yeni Şafak*, 22 Haziran 1995.

Öztürk, Hasan, "Tanpınar Yaşadığı Gibidir", *Dergâh*, sayı 58, Aralık 1994, s. 8, 9.

Öztürk, Kâmil, "Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Diriliş*, sayı 3, Mayıs-Haziran 1966, s. 29-32.

Öztürk, Serdar, "Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane", *Toplum ve Bilim*, sayı 106, 2006, s. 155-173.

Öztürk, Veysel, "Tanpınar'da Sanatın Meşrulaşması", *Parşömen*, sayı 1, Kış 2006, s. 1-22.

Öztürkmen, Ömer, "Tanıdığım Şairler-3: Rüya Şairi ve Şiirin Rüyası Bir Dev: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Orta Doğu*, 5 Ağustos 1975.

Özyalçıner, Adnan, "Huzur'un Huzursuzluğu", *Yeni a*, sayı 13, Nisan 1973, s. 3.

Pamuk, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 31-45.

Pamuk, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı Aydaki Kadın-İki Dünya Arasında Kararsız", *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1987; *Öteki Renkler*, İstanbul 1999, s. 168-171.

Pamuk, Orhan, "Şiirde Aradı, Romanda Buldu", *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992, *Öteki Renkler*, İstanbul 1999, s. 166-168.

Parla, Jale, "Taksim Kabul Etmiş Zamanın Aynası Roman: Mahur Beste", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul 2000, s. 282-305.

Peremeci, Bilgin, "Tanpınar ve Bıraktıkları", *Akşam*, 1 Şubat 1962.

Perin, Cevdet, "Huzur", *Yeni İstanbul*, 16 Ocak 1950.

Rado, Şevket, "Edebiyatımızda Bir Tenkid Hâdisesi", (XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi), *Akşam*, 9 Nisan 1949, s. 44-55; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul 1987, s. 288-314.

Sağlık, Şaban, "Bir Şahsî Nizam'ın Peşinde Estetiği ve Felsefeyi Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 94-119.

Salih, Selim, "Tanpınar Cephesinde Yeni Birşey Yok" (Z. Bayramoğlu'nun *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler* adlı kitabı hakkında), *Kitap Zamanı*, sayı 23, 3 Aralık 2007.

Samsakçı, Mehmet, " 'Yeni Debussy'ler Aldım. Behemehal Gelin...", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 285-289.

Samsakçı, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sinema", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 195-203.

Samsakçı, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Ses", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 117-123.

Samsakçı, Mehmet, "Tanpınar'a Göre ve Tanpınar'da Yeni ve Modern", *Dergâh*, sayı 199, eylül 2006, s. 17-18.

Sarıçicek, Mümtaz, "Huzur Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler", *Türk Yurdu* (Türk Romanı Özel Sayısı), sayı 153-154, Mayıs-Haziran 2000, cilt 20, s. 235-240.

Sarıkaya, Orhan, "İşgal Yılı İstanbul'u ya da *Sahnenin Dışındakiler*", *Kitap Haber*, sayı 16, Nisan-Mayıs, s. 44-45.

Savaş, Metin, "Huzur'da Ayna Motifi", *Dergâh*, sayı 149, Temmuz 2002, s. 23.

Savaş, Metin, "Tanpınar'la Sanal Sohbet I-II", *Türk Edebiyatı*, sayı 337, 338, Kasım, Aralık 2001, s. 33-37; 57-59.

Savaş, Metin, "Yerlilik, Değişim ve Küreselleşme Bağlamında Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Dergâh*, sayı 141, Kasım 2001, s. 10-11, 15-17.

Sayar, Ahmet Güner, "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var mı?", (Hilmi Yavuz'a cevap), *Türk Edebiyatı*, sayı 352, Şubat 2003, s. 60-65.

Selçuk, Ali, "...Tanpınar... Gül... Bursa...", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 37-38.

Selçuk, Halûk, "Tanpınar'ın Başarılı Bir Eseri Daha", [*Huzur*], *Son Havadis*, 20 Kasım 1972.

Selim, Ahmet, "Önemli Bir Mesele", [*Huzur*'un dili üzerine bir eleştiri], *Zaman*, 26 Kasım 1998.

Sertkaya, Osman F. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Anarken", *Hisar*, sayı 68, Ağustos 1969, s. 14-15.

Sevindi, Nevval, "Bir Zarif Selamdır Şehrin Kelâmı" [Tanpınar'ın mektuplarında Paris] *Zaman-Turkuaz*, 2 Şubat 2003.

Seyda, Mehmet, "Tanpınar'ın İki Yazısı", *Yeni Ufuklar*, sayı 246, Mart 1974, s. 22-26.

Seyfettinoğlu, M. Budak, "Şiir Sohbeti", *Sanat Dünyası*, sayı 243, Mart 1968, s. 7.

Sınar, Alev, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Bursa", *Kültür ve Sanat*, sayı 35, Eylül 1997, s. 10-14; *Türk Dili*, sayı 566, Şubat 1999, s. 115-125.

Sınar, Alev, "Tanpınar'ın Romanlarında Musiki Temi", *Doğu Akdeniz*, sayı 1, Gazi Mağusa 1998, s. 107-124.

Siaves, B. De, "Ahmet Hamdi Tanpınar (Nos Grands-Ecrivains)", *Le Journal d'Orient*, İstanbul, 19-21 Kasım 1961.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Hamdi'yi de Kaybettik", *Tercüman*, 25 Ocak 1962.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Yılların Tek Eseri", *Yeni Sabah*, 11 Mart 1963.

Soysal, Rengin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Kendine Rastladığı An", *K*, sayı 27, Nisan 2007.

Su, Hüseyin, "Rüya Gören Öyküler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 24-38.

Sunat, Halûk, "Tanpınar'ın Yazınsal Metni, Müzik ve 'Psikanalitik Duyarlıklı Bakış'", *Varlık*, sayı 1160, Mayıs 2004, s. 68-72.

Süreya, Cemal (Hüseyin Karayazı adıyla), "Tanpınar", *Su*, sayı 14, 15 Mart 1962, s. 4-5; *Toplu Yazılar I*, İstanbul 2000, s. 284-285.

Süreya, Cemal, "Tanpınar'ın Şiiri", *Politika*, 24 Ocak 1976; *Uzat Saçlarını Frigya*, İstanbul 1992, s. 214-215.

Şahin, İbrahim, "Huzur Romanı Etrafında Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Deneme", *Türk Yurdu*, sayı 105(451), Mayıs 1996, s. 19-29.

Şahin, Mehmet, "Tanpınar'ın Romancılığı", *Millî Kültür*, sayı 43, Aralık 1983, s. 52-55.

Şahin, Mukaddes, "Kupürlere Yansıyan Tanpınar, *Kitap-lık*, sayı 107, Temmuz-Ağustos 2007, s. 11-14.

Şahin, Seval, "Bir Oyun Kurumu: Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 199-227.

Şahin, Seval, "Varlık ile Yokluk Arasında Bir Oyun: Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Eşik Cini*, sayı 9, Mayıs-Haziran 2007, s. 35-47.

Şevket, Hıfzı (Rado), "Aydınlık ve Karanlık", *Varlık*, sayı 36, 1 İkincikânun 1935, s. 16-18.

Şevki, Abdullah, "Toplumumuza Bakış Açısı ve Siyasi Duruşu Yönünden Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 93-98.

Şişmanoğlu, Şehnaz, "Mahur Beste'de 'Ayna'lanan 'Eksiklik' Sorunu", *E*, sayı 41, Ağustos 2002, s. 76-78.

Şişmanoğlu, Şehnaz, "Tanpınar İçin Yüz Yazı: *Bir Gül Bu Karanlıklarda*", *Kanat* (Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Merkezi Haber Bülteni), Güz 2002, sayı 10, s. 12.

Taner, Haldun, "Ahmet Hamdi Tanpınar" *Vatan*, 28 Ocak 1962; "Ne İçindeyim Zamanın Ne de Büsbütün Dışında" adıyla, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, İstanbul 1983, s. 28-33; "Ahmet Hamdi Tanpınar" adıyla *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 78-80.

Taner, Haldun, "En Bereketli Yılları Narmanlı Yurdundaki Bekâr Odasında Geçti", *Milliyet Sanat*, sayı 14, 15 Aralık 1980, s. 26-28.

Tanyol, Cahit, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında", *Aramak*, sayı 5, 1 Ağustos 1939, s. 6-11.

Tanyol, Cahit, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Huzur Romanına Dair", *Yeni Sabah*, 4 Eylül 1949.

Tanyol, Cahit, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 73-77.

Tanyol, Cahit, "Beş Şehir", *İstanbul*, sayı 1, Ocak 1947, yıl 4, s. 53-55.

Tapınç, Onca, "Yirmi Yıl Boyunca Eksik Okuduk", *Radikal Kitap*, 20 Haziran 2003, s. 7.

Taş, Berrin, "Bir Mücadeleyi Anlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Behice Boran", *İnsancıl*, sayı 30-31, Nisan-Mayıs 1993.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 615, 1 Şubat 1964, s. 6-7.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Eski ve Yeni Edebiyat", *Görüş*, sayı 2, Eylül 1930, s. 96-107.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1963.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1965.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'ın Mektupları", *Varlık*, sayı 616, 15 Şubat 1964, s. 8-9.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'ın Selâmı", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1964.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Varlık*, sayı 549, 1 Mayıs 1961, s. 6-7.

Tekşen, Adnan, "Abdullah Efendi Hangisi Olmalı?", *Mavera*, sayı 104, Ağustos 1985, s. 31-35.

Tekşen, Adnan, "Romancı Tanpınar Neyin Peşindeydi", *Yönelişler*, sayı 4, Temmuz 1981, s. 19-26.

Temo, Selim, "Tanpınar Şiirinde Aşkın Halleri", *Varlık*, sayı 1199, Ağustos 2007, s. 34-38.

Tetik, Ahmet, "A. H. Tanpınar'ın Askerliği ve Milletvekilliğine Ait Belgeler", *Kitap-lık*, sayı 81, Mart 2005, s. 60-65.

Tevfikoğlu, Muhtar, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Düşünceler, Görüşler, Özdeyişler" (Şerif Oktürk'ün kitabı üzerine), *Türk Kültürü*, sayı 205, Kasım 1979, s. 59-62.

Tietze, A., "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Oriens*, cilt X, sayı 2, 1957.

Tilgen, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sanat Dünyası*, sayı 143, 1 Şubat 1962, s. 3.

Timur, Taner, "Ahmet Hamdi Tanpınar: Eski Değerler-Yeni İnsan", *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul, 1991, s. 311-329.

Timuroğlu, Senem, "Tanpınar'ın Şahsî Miti: Rüya", *Varlık*, sayı 1124, Haziran 2003, s. 58-59.

Tirali, Naim, "Eser ve Evlât", *Vatan*, 29 Ocak 1962.

Tolluoğlu, Meral, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Evlendirmek İstiyorlar", "Tanpınar'la Babam Darılıyorlar", *Babam Nurullah Ataç*, İstanbul 1980, s. 55-57, 65-68.

Tolunay, İsmail, "İstanbul'u Nasıl Anattılar" (M.A. Ersoy, A.H.Tanpınar, N.F.Kısakürek), *Kitap Haber*, sayı 29, Haziran-Temmuz 2006, s. 16-19.

Tosun, Necip, "Yaralı Bilinç'te Müzik, Zaman ve Rüya Estetiği /Ahmet Hamdi Tanpınar Öykücülüğü", *Hece Öykü*, sayı 10, Ekim 2006.

Tökel, Dursun Ali, "Tanpınar'ın Bizim Hikâyemizi Arayışı ve Bu Arayışta Hüseyin Su'nun Yeri", *Kafdağı*, sayı 27, 2004, s. 12-16.

Töre, Enver, "Tanpınar'ın Aktüel Bir Hikâyesi: Teslim", *Türk Edebiyatı*, sayı 168, Şubat 1996, s. 53-55.

Törenek, Mehmet, "Beş Şehir Etrafında", *Dergâh*, sayı 152, Ekim 2002, s. 16-18.

Törenek, Mehmet, "Füsun ve Tesadüf: Tanpınar'ın Şiir Üzerine Görüşleri", *Dergâh*, sayı 60, Şubat 1995, s. 10-11, 17.

Törenek, Mehmet, "Roman ve İnsan", *Kalem ve Onur*, sayı 8, Yaz 1995, s. 44-47.

Tuna, Taşkın, "Evvel Zaman Dışında", [Ne İçindeyim Zamanın şiiri için bir yorumlama denemesi], (Nuriye Akman'la röportaj), *Sabah*/Pazar eki, 16 Temmuz 2000.

Tuncer, Hamdi Can, "Mümtaz Hiç İyi Değil: Huzur'da Huzursuzluğun Nedenleri", *Kuram*, sayı 14, Mayıs 1997, s. 45-49.

Tuncer, Hüseyin, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı*, cilt I, İzmir 1996, s. 197-209.

Tuncer, Salahaddin, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *İstanbul*, sayı 4, 15 İkincikânun 1944, s. 12-13.

Tuncor, Ferit Ragıb, "Tanpınar, Ahmet Hamdi (1901-1962), *Yeni Defne*, sayı 49, Eylül 1985, s. 5-7.

Tunç, Ayfer (Konuşan:), "Vesika-lık: Tanpınar'ın Bir Kelimesini Bile Feda Etmemek Lâzım", (Birol Emil ve Turan Alptekin'le konuşma), *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 123-129.

Tural, Sadık Kemal, "Huzur Üzerine", *Hisar*, sayı 133(208), Ocak 1975, s. 20-21.

Turan, Gün, "Edebiyat Takvimi", *Türk Edebiyatı*, sayı 51, Ocak 1978, s. 30.

Tümer, Gürhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mimarlık", *Arredamento Mimarlık*, Ocak 2005, s. 89-95.

Türinay, Necmettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar: 1932 Öncesi ve Sonrası", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 84-90.

Türinay, Necmettin, "Beş Şehir", *Hisar*, sayı 156 (231), Aralık 1976, s. 29.

Türk, Bahadır, "Doğu Bahçelerinde Batılı Bir Bakışın Huzur(suzluk)u: A. H. Tanpınar ve Türk Muhafazakârlığı", *Liberal Düşünce*, sayı 34, Bahar 2004, s. 59-65.

Türkeş, A. Ömer, "Modern Muhafazakâr; Ahmet Hamdi Tanpınar", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 6-7.

Tüysüzoğlu, Fatma – Bektaş, Tolga, "Ferahfezâ Mûcuzesi: 'Huzur' ", *Kitap-lık*, sayı 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

Uç, Himmet, "Hep O Şarkı ve Mahur Beste Arasında Bir Mukayese", *İlmî Araştırmalar* 13, Aralık 2002, s. 183-190.

Uç, Himmet, "Tanpınar ve Kış Bahçesi", *Yedi İklim*, sayı 159-161, Haziran-Ağustos 2003, s. 47-50.

Uçan, Hilmi, "Entelektüelin Kimliği, İşlevi ve Bir Entelektüel Olarak Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 17.

Uçkan, Ayşe, "Unutulmayan Kitaplar: Huzur", *Kitap Haber*, sayı 28, Nisan-Mayıs 2006, s. 90-93.

Uçman, Abdullah, (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* kitabı hakkında Alper Çeker ile konuşma), *Varlık*, sayı 1136, Mayıs 2002, s. 10-11.

Uçman, Abdullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Kültürü", *Dergâh*, sayı 32, Ekim 1992, s. 8-10.

Uçman, Abdullah, "Değişen Değerler karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Yeni Türk Edebiyatı Tarihi I*, sayı 7, 2006, s. 479-509.

Uçman, Abdullah, "Mücevherlerin Sırrı", *Kitap-lık*, sayı 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 174-178.

Uçman, Abdullah, "Niçin Tanpınar, Yeniden", (Konuşan: Seval Şahin), *Hürriyet Gösteri*, sayı 286, Ocak 2007, s. 7-10.

Uçman, Abdullah, "Ölümünün 40. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. s. 107-118.

Uçman, Abdullah, "Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 79-94.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar Üzerine Değerlendirmeler", *Hürriyet Gösteri*, sayı 236, Nisan 2002, s. 38-41.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar'ın Hikâyeleri", *Hisar*, sayı 113, Mayıs 1973, s. 20-22.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar'ın Hikâyelerini Yeniden Okurken", *Kaşgar*, sayı 34, Eylül-Ekim 2003, s. 70-78.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar'ın Mirası ve Mehmet Kaplan", *Dergâh*, sayı 194, Nisan 2006, s. 9.

Uçman, Abdullah, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin Birçok Bölümünü Roman Gibi Okuyabilirsiniz", (Konuşan: Beşir Ayvazoğlu), *Türk Edebiyatı*, sayı 4000, Şubat 2007, s. 58-63.

Uçman, Abdullah, "Yaz Yağmuru", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VIII, İstanbul 1998, s. 568-569.

Ufuk, Selim, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Türk Yurdu*, sayı 70 (416), Haziran 1993, s. 77.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Doktor Tipleri", *Dergâh*, sayı 42, Ağustos 1993, s. 16-18.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle Yahya Kemal Beyatlı", *Dergâh*, sayı 69, Kasım 1995, s. 14-15.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Çalışan Kadın Tipleri", *Millî Kültür*, sayı 35, Ağustos 1982, s. 14-19.

Uğurcan, Sema, "Tanpınar'a Şehirlerin Söylediği Tarih", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, sayı 10, Eylül 2001, s. 91-108.

Uğurcan, Sema, "Tanpınar'ın Eserlerinde 'Hayat' Kelimesi Etrafında Bir Gezinti", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 119-131.

Uğurcan, Sema, "Zihniyetlerin Yansıma Alanı Olarak Tanpınar'ın Romanları", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 95-102.

Ulagay, Osman, "Tanpınar'ın Keşfi", *Milliyet*, 2 Eylül 2000.

Ural, Orhan, "Tanpınar'a Göre Türk Romanı", *Hürriyet Gösteri*, sayı 49, Aralık 1984, s. 28-29, 81.

Ural, Orhan, "Tanpınar'ın Edebiyatımıza Bakışı", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1984, sayı 46, s. 24-25.

Ural, Orhan, "Yalnızlığı Değil, İnzivayı Seven Tanpınar", *Hürriyet Gösteri*, sayı 13, Aralık 1981, s. 15.

Urgan, Mîna, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: 'Kadın Dırdırı Dinlememek İçin Bekâr Kaldım' ", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. VII-VIII.

Uyguner, Muzaffer, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", *Türk Dili*, sayı 285, Haziran 1975, s. 480-481.

Uyguner, Muzaffer, "Beş Şehir", *Halkevi*, sayı 33, Temmuz 1969, s. 20-21.

Uyguner, Muzaffer, "Edebiyat Üzerine Makaleler", *Hisar*, sayı 74, Şubat 1970, s. 30-32.

Uyguner, Muzaffer, "Mahur Beste", *Türk Dili*, sayı 287, Ağustos 1975, s. 464-465.

Uyguner, Muzaffer, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Yeditepe*, sayı 42, Haziran 1961, s. 5.

Uysal, s. Sami, "Şair-Hoca: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 868, Ocak 1980, s. 15-17.

Uzer, Suat, "Yaz Yağmuru-Abdürrezak Efendi", *Türk Sanatı*, sayı 46, Nisan 1956, s. 10-11.

Ülken, Hilmi Ziya, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Vatan*, 9 Şubat 1961.

Ülken, Hilmi Ziya, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Vatan*, 9 Şubat 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 92-94.

Ülken, Hilmi Ziya, "Düşünür Bir Şairin Edebiyat Tarihi: 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yeni İnsan*, sayı 66, Haziran 1968, s. 5-7.

Ülken, Hilmi Ziya, "Güneş Altında", *Ankara*, sayı 13, 1 Eylül 1945.

Ünalın, Nevin, "Paris-İstanbul Hattında Mektupları, Anıları, Sanatıyla Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Bülteni*, Eylül 1960; *İş*, Türkiye İş Bankası dergisi, Ocak 1994, s. 34-36.

Ünlü, Mahir-Özcan, Ömer, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, cilt 2, İstanbul 1988, s. 149-166.

Ürgüp, Fikret, "Şair", *Yeditepe*, sayı 43, Temmuz 1961, s. 4.

Ürgüp, Fikret, "Tanpınar'da Abes Duygusu", *Yeditepe*, sayı 79, Ocak 1963, s. 15.

Ürgüp, Fikret, "Tanpınar'ı Anış", *Yeditepe*, sayı 9, Şubat 1964, s. 11.

Ürgüp, Fikret, "Tanpınar'ın Bir Sözü", *Yeditepe*, sayı 63, 16-31 Mayıs 1962, s. 15.

Ürgüp, Eikret, Tanpınar'ın Ölümü", *Yeditepe*, sayı 60, 1-15 Nisan 1962, s. 14-15.

Üstün, Mustafa, "Tanpınar'ın 'Antalyalı Genç Kız'a Mektubunun Öyküsü", *Milliyet Sanat*, sayı 854, Temmuz 2007, s. 98-99.

Yanar, Işık, "Zaman Algılarında Simge ve Temsil", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 232-240.

Yardım, Mehmet Nuri, "Dörtbaşı Mâmur Bir Edebiyatçı: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Unutulmayan Edebiyatçılarımız*, İstanbul 2004, s. 99-102.

Yardım, Mehmet Nuri, "Tanpınar'ı Anlamak", *Türkiye*, 24 Ocak 2000.

Yardım, Mehmet Nuri, "Tanpınar'ı Yeniden Keşfetmek", *Eğitim Bilim*, sayı 32, Mayıs 2001, s. 60-62.

Yardım, Mehmet Nuri, "Yarına Kalan Kitaplar: Tanpınar Yeniden", *Size*, sayı 319, Mayıs 2000, s. 21.

Yavuz, Hilmi, (İrfan Külyutmaz adıyla), "Tanpınarizm'e Dair", *Zaman*/Pazar eki, 70, 30 Nisan 2000.

Yavuz, Hilmi, " 'Bir Gül Bu Karanlıklarda' Dolayısıyla Tanpınar ve Ülgener İlişkisi Üzerine-I-II", *Zaman*, 27 Mart, 3 Nisan 2002; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul 2005, s. 236-239.

Yavuz, Hilmi, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", *Milliyet Sanat*, sayı 132, 16 Mayıs 1975, s. 28.

Yavuz, Hilmi, "Aydın Kavramı ve Tanpınar'ın Huzur'u Üzerine", *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 61-66.

Yavuz, Hilmi, "Bir Düşün Adamı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976; "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kültürde Bütünlük Üzerine" adıyla *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 49-53.

Yavuz, Hilmi, "Huzur, Bir 'Müzikal Roman' mı?", *Zaman*, 31 Temmuz 2002; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul 2005, s. 101-103.

Yavuz, Hilmi, "Huzur", *Milliyet Sanat*, 18 Mayıs 1973, s. 4.

Yavuz, Hilmi, "Kaypak Yanıtlar", [s. Hilâv'a cevap], *Yeni a*, sayı 18, Eylül 1973, s. 1,4-5.

Yavuz, Hilmi, "Kırtipil Bir Defter", *Kitap-lık*, sayı 56, Kasım-Aralık 2002, s. 128-129.

Yavuz, Hilmi, "Sükût Suikasdi", *Zaman*, 25 Şubat 2000.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar Divan Şiirini Reddetti mi?", *Zaman*, 27 Haziran 1999.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar ve Bergson, I-II", *Zaman*, 26 Aralık 2001, 2 Ocak 2002; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul 2005, s. 240-244.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar ve Heidegger", *Est-Non/Birikimler*, sayı 2, Ocak-Şubat 2000, s. 21-24; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s. 245-250.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar, "Entelektüel Moda' mı?", *Zaman*, 23 Şubat 2003.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar'ın Estetiği", *Yeni a*, sayı 15, Haziran 1973, s. 1,5; "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Estetiği"adıyla, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, İstanbul 1975, s. 56-61; "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Estetiği Üzerine"adıyla, *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 54-60.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi I", [S. Hilâv'a cevap], *Yeni a*, sayı 14, Mayıs 1973, s. 1, 10-11; "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm I-II" adıyla, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, İstanbul 1975, s. 36-55; *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 32-48.

Yazan, Ümit Meriç, (Zeynep İdrisoğlu adıyla), "Doğumunun 75. Yılında Tanpınar'a Sevgilerle", *Hisar*, sayı 157, Aralık 1977, s. 10-12; *Ebediyetin Huzurunda Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul 2000, s. 295-300.

Yazan, Ümit Meriç, "Depremi Tanpınar'la Yaşamak", *Yol Kültürü*, sayı 6/7, Nisan 1999, s. 120-125.

Yazan, Ümit Meriç, "Tanpınar'la Bir Tan Vakti", *Türk Edebiyatı*, sayı 315, Ocak 2000, s. 10-11.

Yazar, M. Behçet, "Edebiyatçılarımızı Tanıyalım: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yedigün*, sayı 430, 2 Haziran 1941, s. 14, 18.

Yener, A. Galib, "Tanpınar'daki Biz - Bizdeki Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 87-92.

Yener, Ali Galib, "Geçmişin Muhafazası, Postmodern Okuma ve Tanpınar'a Yeniden Dönmek", *Hece*, sayı 87, Mart 2007, s. 12-16.

Yener, Ali Galib, "Yazının Yalnızlık Burcu", *Virgül*, sayı 13, Kasım 1998, s. 38-40. (O. Demiralp'in *Kutup Noktası* kitabı üzerine)

Yener, Ali Galip, "İki Ateş Arasında Bir Yazar", [*İki Ateş Arasında* adlı senaryosuna dair], *Virgül*, sayı 18, Nisan 1999, s. 5-7.

Yenikale, Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Akademik Çerçeve*, ([Türk Poetikası özel sayısı]), sayı 4, Bahar 1995, s. 64-70.

Yeşilyurt, Türkân, "Metropol Lirikleri / Tanpınar'ın Kadın Çehreli Şiirlerinde Claude. Monet'nin 'Nilüfer Havuzu Serisi' Adlı Resmini Okumak", *Yasak Meyve*, sayı 26, Mayıs-Haziran 2007, s. 102-105.

Yetiş, Kâzım, "Beş Şehir'de Tarihî Muhteva", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, sayı 18, Haziran 1988, s. 24-27.

Yetkin, Suut Kemal, "Ataç ve Tanpınar'la İlk Tanışmam", *Meydan*, sayı 568, Nisan 1979, s. 25-28.

Yetkin, Suut Kemal, "Bir Şiir Dünyası: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili*, sayı 115, Nisan 1961, s. 433-436.

Yıldırım, Çiğdem, "Tanpınar ve Poe Öykülerinin Ortak Bunalımı ve Ortada Ka-

lanı: Benliği Zihninde Karışan Adam", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 8-9.

Yıldırım, Tahsin, "Tanpınar'ın Kitaplarına Girmemiş Bazı Yazıları", Kaşgar, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 58-59.

Yıldız, Ali, "Akşam ve Akşamın Ahengi", [Tanpınar'la Baudelaire'in şiirini karşılaştırma denemesi], *Türk Edebiyatı*, sayı 318, Nisan 2000, s. 26-29.

Yıldız, Ali, "Huzur Romanında Halk ve Aydınlar", *Türk Edebiyatı*, sayı 319, Mayıs 2000, s. 18-21.

Yıldız, Ali, "Tanpınar'a Göre Doğu ile Batı Arasında Terkip", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 7, Kayseri 1996, s. 413-425.

Yıldız, Alpay Doğan, "Huzur'da Üçüncü Derecedeki Roman Kişilerinin Başkişinin Tecrübe Edinme Sürecindeki Fonksiyonları", *Dergâh*, sayı 129, Kasım 2000, s. 8-11, 23.

Yıldız, Alpay Doğan, "Okur Kavramı Açısından Tanpınar'ın Huzur romanı", *Yedi İklim*, sayı 80-81, Kasım-Aralık 1996, s. 94-96.

Yıldız, Nalân, "Şairin Aynasındaki Kara Kedi", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. b., Ağustos 2006, s. 171-179.

Yıldız, Saadettin, "Ne İçindeyim Zamanın", *Edebiyat Güncesi*, sayı 15, Mart-Nisan 2000, s. 40-45.

Yılmaz, Durali, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Romanımız ve İnsanımız*, İstanbul 1976, s. 85-91.

Yılmaz, Levent, "Tanpınar'dan Mektup Var!", *İstanbul*, sayı 17, 1995.

Yınanç, Mükrimin Halil, "Ölenlerin Anılışları", *Son Havadis*, 3 Şubat 1962.

Yund, Kerim, "Tanpınar'ın Tabiat Yanı", *Çağrı*, sayı 51, 1 Nisan 1962, s. 7

Yücel, Şükran, "Huzursuzluktaki Huzur", *E Dergisi*, sayı 22, Ocak 2001, s. 88-89.

Yücel, Tahsin, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Varlık*, sayı 568, 15 Şubat 1962, s. 9; *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 130-134.

Yücel-Eronat, Canan, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Dost Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. II.

Yüceyılmaz, Muhterem, "Zincirin Kopuk Halkaları", *Türk Edebiyatı*, sayı 285, Temmuz 1997, s. 23-25.

Zavotçu, Gencay, "Tanpınar'ın İki Eserinde Musiki, Lezzet ve Tad Temaları", *Journal of Turkish Stadies /Türklük Bilgisi Araştırmaları II, (Orhan Okay Armağanı)*, Harvard 2006, s. 379-384.

Zorlutuna, Halide Nusret, "Başkent'den Selâm: Bir Yıldız Daha", *Düşünen Adam*, 8 Şubat 1962, s. 9.

Zorlutuna, Halide Nusret, "Bir Yıldız Daha", *Düşünen Adam*, 7 Şubat 1962, s. 7.

Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Yazılar Bibliyografyası (Kronolojik)

1930

Tecer, Ahmet Kutsi, "Eski ve Yeni Edebiyat", *Görüş*, sayı 2, Eylül 1930, s. 96-107

1932

Ataç, Nurullah, "Şiire Dair", *Milliyet*, 15 Kasım 1932.

1934

Baltacıoğlu, İsmail Hakkı, "Ahmet Hamdi", *Yeni Adam*, sayı 18, 30 Nisan 1934, s. 12.

1935

Şevket, Hıfzı (Rado), "Aydınlık ve Karanlık", *Varlık*, sayı 36, 1 İkincikânun 1935, s. 16-18.

1936

Ergun, Saadettin Nüzhet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Şairleri*, cilt 1, İstanbul 1936, s. 285-287.

1938

Karakan, A. "Şiir Telâkkisi ve Şiirleri", *Gençlik*, sayı 27, 16 Temmuz 1938.

1939

(imzasız), "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yeni Adam*, sayı 257, 30 Teşrinisani 1939, s. 6

Tanyol, Cahit, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında", *Aramak*, sayı 5, 1 Ağustos 1939, s. 6-11.

1941

Yazar, M. Behçet, "Edebiyatçılarımızı Tanıyalım: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yedigün*, sayı 430, 2 Haziran 1941, s. 14, 18.

1942

İbnülemin M. Kemal, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1942, s. 2145-2146.

1943

Kaplan, Mehmet, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Tasvir-i Efkâr*, 18 İkinciteşrin 1943.

1944

Kaplan, Mehmet, "Bursa'da Zaman Şiiri Hakkında", *İstanbul*, sayı 3, 1 İkincikânun 1944, s. 4-5.

O. S. O., "Şiir Tenkidi-Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bir Manzumesi", *Çınaraltı*, sayı 119, 1 Sonkânun 1944, s. 8-10.

O. S. O., "Bir Manzumeye Dair", (Bursa'da Zaman), *Çınaraltı*, sayı 121, 15 Sonkânun 1944, s. 8-9.

Tuncer, Salahaddin, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *İstanbul*, sayı 4, 15 İkincikânun 1944, s. 12-13.

(imzasız), "İki Şair Hakkında" (Yahya Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar), *İşte*, sayı 2, Mart 1944, s. 10-11.

Eriş, Resai, "Edebî Oluşlar-Abdullah Efendinin Rüyaları", *Yeni Adam*, sayı 483, 30 Mart 1944, s. 6-7.

Akyüz, Kenan, "Kitaplar Arasında: Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Ülkü*, sayı 68, 16 Temmuz 1944, s. 18-20.

1945

Ülken, Hilmi Ziya, "Güneş Altında", *Ankara*, sayı 13, 1 Eylül 1945.

1946

(imzasız), "Tanpınar ve Ataç", *Yeniden Doğuş*, sayı 17, Haziran 1946, s. 74.

Adıvar, Halide Edib, "Beş Şehir", *Akşam*, 12 Aralık 1946.

Örik, Nahit Sırrı, "Beş Şehir İçin", *Tanin*, sayı 1193, 28 Aralık 1946.

1947

Tanyol, Cahit, "Beş Şehir", *İstanbul*, sayı 1, Ocak 1947, yıl 4, s. 53-55.

Körükçü, Mehmet, "Beş Şehir", *Varlık*, sayı 329, Kasım 1947, s. 20.

1949

Rado, Şevket, "Edebiyatımızda Bir Tenkid Hâdisesi", (XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi), *Akşam*, 9 Nisan 1949.

Kaplan, Mehmet, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Şadırvan*, sayı 9, 27 Mayıs 1949, s. 6-7.

Eralp, Vehbi, "Hamdi Tanpınar'ın 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yeni Sabah*, 22 Haziran 1949.

Tanyol, Cahit, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Huzur Romanına Dair", *Yeni Sabah*, 4 Eylül 1949.

(imzasız), "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Ülkü*, sayı 53 Birincikânun 1949, s. 8.

1950

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri", *Ülkü* (yeni seri), sayı 37, Ocak 1950, s. 18-20.

Perin, Cevdet, "Huzur", *Yeni İstanbul*, 16 Ocak 1950.

Eralp, Vehbi, "A. Hamdi Tanpınar'ın Romanı: Huzur", *Yeni Sabah*, 20 Ocak 1950.

Eyuboğlu, Sabahattin, "Huzur", *Yaprak*, sayı 20, 15 Şubat 1950, s. 1.

1951

Körükçü, Muhtar, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı: Huzur", *Varlık*, sayı 373, Ağustos 1951, s. 11-12.

1953

Obal, Rafet, "Huzur", *Yelpaze*, 13 Mayıs 1953.

1955

Kaplan, Mehmet, "Yeni Türk Şiirinde Bursa", *Türk Yurdu*, sayı 249, Ekim 1955, s. 245-249.

Hisar, Abdülhak Şinasi, "Yaz Yağmuru", *Türk Yurdu*, sayı 249, Ekim 1955, s. 314-315.

Kaplan, Mehmet, "Yaz Yağmuru", *İstanbul*, sayı 11, Kasım 1955, s. 7-8.

1956

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Kitap Eleştirileri: Yaz Yağmuru", *Yücel*, sayı 157/4, Şubat 1956, s. 247-250.

Uzer, Suat, "Yaz Yağmuru-Abdürrezak Efendi", *Türk Sanatı*, sayı 46, Nisan 1956, s. 10-11.

Çelebi, Asâf Halet, "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Türk Yurdu*, sayı 259, Ağustos 1956, s. 151-154; *Asaf Halet Çelebi- Bütün Yazıları*, (Haz.: Hakan Sazyek), İstanbul 1998, s. 365-369.

Çağlar, Behçet Kemal, " Tanpınar'ın Yeni Eseri", [*Yaz Yağmuru*], *Tercüman*, 15 Ağustos 1956.

Doğan, Ayhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri I-II", *İstanbul*, sayı 8-9, Ağustos-

Eylül 1956, s. 15-18, 12-22; *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Yeni Oluşumlar*, Ankara 1999, s. 91-130.

1957

Tietze, A., "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Oriens*, cilt X, sayı 2, 1957.

Alptekin, Turan, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Ölçü Dergisi*, sayı 1, 1 Mart 1957.

Emil, Birol, "Huzur", *Türk Düşüncesi*, sayı 10-12, 1 Eylül-15 Kasım 1957, s. 11-44, 49-54, 47-57.

1959

Cimcoz, Adalet, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hasta", *Ulus*, 13 Mart 1959.

1960

Ünalın, Nevin, "Paris-İstanbul Hattında Mektupları, Anıları, Sanatıyla Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Bülteni*, Eylül 1960; *İş*, Türkiye İş Bankası dergisi, Ocak 1994, s. 34-36.

Ergüven, Rebia Akil, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Eylül 1960.

1961

Ülken, Hilmi Ziya, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Vatan*, 9 Şubat 1961.

Kaplan, Mehmet, "Bir Gül Bu Karanlıklarda", *Türk Yurdu*, sayı 294, Mart 1961, s. 1-4; *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul 1978, s. 144-154.

Drago, Reşat Nuri, "Şiirler", *Dünya*, 6 Mart 1961; *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 8, 14.

Âdil, Fikret, "Şair ve Çevresi", *Yeni İstanbul*, 7 Mart 1961.

Âdil, Fikret, "Tanpınar ve Zaman", *Yeni İstanbul*, 8 Mart 1961.

Alangu, Tahir, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Vatan*, 13 Mart 1961.

İmzasız, "Kitaplar: Tanpınar'ın Şiirleri", *Sır*, sayı 38, 13 Mart 1961, s. 33.

Çağlar, Behçet Kemal, "Beş Şehir", *Vatan*, 14 Mart 1961.

Yetkin, Suut Kemal, "Bir Şiir Dünyası: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili*, sayı 115, Nisan 1961, s. 433-436.

Alangu, Tahir, "Beş Şehir", *Vatan*, 4 Nisan 1961.

Ergüven, Rebia Âkil, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Le Journal d'Orient*, İstanbul, 6 Nisan 1961.

Cumalı, Necati, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Varlık*, sayı 548, 15 Nisan 1961, s. 12-13.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Varlık*, sayı 549, 1 Mayıs 1961, s. 6-7.

Uyguner, Muzaffer, "Tanpınar'ın Şiirleri", *Yeditepe*, sayı 42, Haziran 1961, s. 5.

Köksal, Ahmet, "Tanpınar'da Zaman", *Vatan*, 25 Haziran 1961.

Ürgüp, Fikret, "Şair", *Yeditepe*, sayı 43, Temmuz 1961, s. 4.

İmzasız, "Şiirler", *Düşünen Adam*, 23 Ağustos 1961, s. 29-30.

Siaves, B. De, "Ahmet Hamdi Tanpınar (Nos Grands-Ecrivains)", *Le Journal d'Orient*, İstanbul, 19-21 Kasım 1961.

1962

Darago, Reşat Nuri, "Bol Öz Sulu Yemişler Gibi" [*Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hakkında], *Dünya*, 22 Ocak 1962.

Akbal, Oktay, "Ahmet Hamdi Tanpınar da Son Yolculukta... Kara Atlar", *Vatan*, 25 Ocak 1962.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Hamdi'yi de Kaybettik", *Tercüman*, 25 Ocak 1962.

Çavuşoğlu, Mehmed, "Tanpınar'a Ağıt", *Yeni İstanbul*, 25 Ocak 1962; *Kitap Belleten*, sayı 13-14, 1962; *Türk Edebiyatı*, sayı 256, Şubat 1995, s. 52.

Çağlar, Behçet Kemal, "Tanpınar'ın Ardından", *Vatan*, 26 Ocak 1962.

Güvemli, Zahir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yeni Sabah*, 26 Ocak 1962.

Kabaklı, Ahmet, "Tılsımlı Ebediyet", *Tercüman*, 26 Ocak 1962.

Tanyol, Cahit, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 26 Ocak 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 73-77.

Araz, Nezihe, "Kısır Toplum", *Yeni Sabah*, 27 Ocak 1962.

Dıranas, Ahmet Muhip, "Tanpınar", *Zafer*, 27 Ocak 1962 ; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 84-85; *Yazılar*, İstanbul 2000, 2.b., s. 537-538.

Anday, Melih Cevdet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 27 Ocak 1962; *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 3.

Acaroğlu, Türker, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri", *Hür Vatan*, 29 Ocak 1962.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hür Vatan*, 29 Ocak 1962.

İlter, Şahap Sıtkı, "Tanpınar", *Kudret*, 29 Ocak 1962.

Tirali, Naim, "Eser ve Evlât", *Vatan*, 29 Ocak 1962.

İyem, Nuri, "Tanpınar", *Hür Vatan*, 30 Ocak 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 81-83.

İmzasız, "Tanpınar Hoca-Bir Büyük Kayıp Daha", *Kim*, sayı 187, 31 Ocak 1962, s. 33-34.

İmzasız, "Tanpınar'ı Kaybettik", *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 2.

İyem, Nuri, "Hamdi Hoca", *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 8.

Bozok, Hüsamettin, "Bir Kitabın Hikâyesi" [*Şiirler*], *Yeditepe*, sayı 56, Şubat 1962, s. 9-10, 15; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 95-99.

Kurdakul, Şükran, "Şair Ahmet Hamdi", *Yelken*, sayı 60, Şubat 1962, s. 3.

Kaplan, Mehmet, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Çağrı*, sayı 49, 1 Şubat 1962, s. 1-4; *Edebiyatımızın İçinden*, İstanbul 1978, s. 140-143; *Hisar*, sayı 261, Temmuz 1979, s. 6-7.

Peremeci, Bilgin, "Tanpınar ve Bıraktıkları", *Akşam*, 1 Şubat 1962.

Tilgen, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sanat Dünyası*, sayı 143, 1 Şubat 1962, s. 3.

Yınanç, Mükrimin Halil, "Ölenlerin Anılışları", *Son Havadis*, 3 Şubat 1962.

Dıranas, "Yine Tanpınar", *Zafer*, 3 Şubat 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 86-87; *Yazılar*, İstanbul 2000, 2.b., s. 539-540.

Zorlutuna, Halide Nusret, "Bir Yıldız Daha", *Düşünen Adam*, 7 Şubat 1962, s. 7.

Zorlutuna, Halide Nusret, "Başkent'den Selâm: Bir Yıldız Daha", *Düşünen Adam*, 8 Şubat 1962, s. 9.

Ülken, Hilmi Ziya, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Vatan*, 9 Şubat 1962; *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 92-94.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Su*, sayı 13, 15 Şubat 1962, s. 6-7.

Yücel, Tahsin, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Varlık*, sayı 568, 15 Şubat 1962, s. 9; *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 130-134.

Andak, Selmi, "Tanpınar'ı Anma Günü", *Cumhuriyet*, 27 Şubat 1962.

Haşmet, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiirleri", *Çağdaş*, sayı 6, Mart 1962, s. 2, 7.

Akıncı, Gündüz, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kitaplar Âlemi*, sayı 1, Mart 1962, s. 1-2.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Edebiyat Tarihçisi Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili*, sayı 126, Mart 1962, s. 341-343.

Drago, Reşat Nuri, "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi", *Dünya*, 5 Mart 1962.

Süreya, Cemal, (Hüseyin Karayazı adıyla), "Tanpınar", *Su*, sayı 14, 15 Mart 1962, s. 4-5; *Toplu Yazılar I*, İstanbul 2000, s. 284-285.

Yund, Kerim, "Tanpınar'ın Tabiat Yanı", *Çağrı*, sayı 51, 1 Nisan 1962, s. 7

Ürgüp, Fikret, Tanpınar'ın Ölümü", *Yeditepe*, sayı 60, 1-15 Nisan 1962, s. 14-15.

Ürgüp, Fikret, "Tanpınar'ın Bir Sözü", *Yeditepe*, sayı 63, 16-31 Mayıs 1962, s. 15.

İlter, Şahap Sıtkı, "Düşül Anılar"(*Şiirler* üzerine), *Yeni Ufuklar*, sayı 121, Haziran 1962, s. 8-11.

Emil, Birol, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Yurdu*, sayı 5, Ağustos 1962, s. 49-59; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler*, Ankara 1997, s. 375-383.

Atatanır, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Hikâyeciliği", *Açı*, sayı 1, 1 Ağustos 1962, s. 1-2.

Caferoğlu, Ahmet, "Filolog Gözü ile Beş Şehir'deki Kelime Üslûbu", İ. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, Aralık 1962, s. 87-97.

Emil, Birol, "Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garblı Sanat ve Fikir Adamları", İ. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, Aralık 1962, s. 97-120; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler*, Ankara 1997, s. 384-395.

Kaplan, Mehmet, "Bir Şairin Romanı: Huzur I-II", İ. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, XIII, Aralık 1962, 1964, s. 33-86, 29-42; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, İstanbul 1987, s. 361-425.

Akün, Ömer Faruk, "Ahmet Hamdi Tanpınar", İ.Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, cilt XII, 31 Aralık 1962, s. 1-32.

1963

Giraud, René, "Hommage â Ahmet Hamdi Tanpınar", *Orient*. Trimestre 1963, s. 109-110.

Ürgüp, Fikret, "Tanpınar'da Abes Duygusu", *Yeditepe*, sayı 79, Ocak 1963, s. 15.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1963.

(imzasız), "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelken*, sayı 72, Şubat 1963, s. 18.

Kabaklı, Ahmet, "Aydınlığı Kıt Gecemiz", *Tercüman*, 3 Şubat 1963.

Eyuboğlu, Sabahattin, "Tanpınar'da Zaman", *Yeni Ufuklar*, sayı 130, Mart 1963, s. 1-5.

Siyavuşgil, Sabri Esat, "Yılların Tek Eseri", *Yeni Sabah*, 11 Mart 1963.

Fuat, Memet, "*Yahya Kemal*", *Yön*, 27 Mart 1963.

İyem, Nuri, "Tanpınar'ı Anış", *Yeditepe*, sayı 84, Nisan 1963, s. 9,14.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Yahya Kemal", *Varlık*, sayı 598, 15 Mayıs 1963, s. 14.

1964

Ozansoy, Munis Fâik, "Tanpınar'ı Hatırlayış", *Hisar*, sayı 1, Ocak 1964, s. 6-7.

Kabaklı, Ahmet, "Tanpınar'ın Şiir Dünyası" *Tercüman*, 19 Ocak 1964.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'ın Selâmı", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1964.

Ürgüp, Fikret, "Tanpınar'ı Anış", *Yeditepe*, sayı 9, Şubat 1964, s. 11.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 615, 1 Şubat 1964, s. 6-7.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'ın Mektupları", *Varlık*, sayı 616, 15 Şubat 1964, s. 8-9.

(imzasız), "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelken*, sayı 85, Mart 1964, s. 28.

Baba, M. Okan, "Herşey Yerli Yerinde... Ölümünün Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelken*, sayı 85, Mart 1964, s. 9-10.

Oğuzcan, Ümit Yaşar, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yelpaze*, 6 Mayıs 1964.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Tanpınar'ın Şiir Dünyası", *Türk Dili*, sayı 155, Ağustos 1964, s. 834-841.

1965

Alangu, Tahir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*", cilt III, İstanbul 1965, s. 583-598.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1965.

Deligönül, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri", *Elele*, sayı 3, Nisan 1965, s. 6-8.

1966

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Yaz Yağmuru", *Yücel*, sayı 157, 4 Şubat 1966, s. 247-250.

G., R., "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tercüme*, sayı 85, Ocak-Mart 1966, s. 93-95.

Öztürk, Kâmil, "Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Diriliş*, sayı 3, Mayıs-Haziran 1966, s. 29-32.

1967

Kaplan, Mehmet, [takdim yazısı], *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 3.b., İstanbul 1967, s. XIV-XVI.

Mercanlıgil, Muharrem, "Ahmet Hamdi Tanpınar Bibliyografyası", *Yeni Yayınlar*, sayı 5, Mayıs 1967, s. 97.

1968

Cimcoz, Adalet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 710, 15 Ocak 1968, s. 5.

Ediboğlu, Baki Süha, "Evvelkiler ve Bizim Kuşak: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 17 Ocak 1968; *Bizim Kuşak ve Ötekiler*, İstanbul 1968, s. 34-40.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Meydan*, sayı 159, 30 Ocak 1968, s. 20-21.

Seyfettinoğlu, M. Budak, "Şiir Sohbeti", *Sanat Dünyası*, sayı 243, Mart 1968, s. 7.

Burdurlu, İbrahim Zeki, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Sıfatlar ve Sıfat Takımları", *Türk Dili*, sayı 200, Mayıs 1968, s. 137-147.

Gönen, Tuncer, "Dünden Bugüne Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yordam*, Yaz 1968.

Ülken, Hilmi Ziya, "Düşünür Bir Şairin Edebiyat Tarihi: 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yeni İnsan*, sayı 66, Haziran 1968, s. 5-7.

1969

Uyguner, Muzaffer, "Beş Şehir", *Halkevi*, sayı 33, Temmuz 1969, s. 20-21.

Sertkaya, Osman F. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Anarken", *Hisar*, sayı 68, Ağustos 1969, s. 14-15.

Ertop, Konur, "Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Makaleler'i İçin", *Varlık*, sayı 743, 1 Ağustos 1969, s. 10.

(imzasız), "Beş Şehir", *Tohum*, sayı 44, Kasım 1969, s. 20-23.

Çavuşoğlu, Mehmet, "Tanpınar'ı Okurken", *Diriliş*, sayı 3, Aralık 1969, s. 19-25; *Divanlar Arasında*, Ankara 1981, s. 124-129.

1970

Uyguner, Muzaffer, "Edebiyat Üzerine Makaleler", *Hisar*, sayı 74, Şubat 1970, s. 30-32.

1971

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman", *İstanbul Belediye*, Eylül 1971, s. 96.

1972

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Birkaç Söz", [takdim yazısı] *Yaz Yağmuru*, İstanbul 1972, s. 7-11; *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, İstanbul 1972, s. 7-11.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Zaman", *İstanbul Belediye*, sayı 100, Ocak 1972, s. 18, 31.

Kerman, Zeynep, "Tanpınar ve Paul Valéry", *Türk Edebiyatı*, sayı 1, Ocak 1972, s. 12-13.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Güzel Eserin Üç Temeli", *Türk Edebiyatı*, sayı 1, 15 Ocak 1972, s. 6-7.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Milliyet*, 24 Ocak 1972; *Edebiyatımızın İçinden*, 1978, s. 138-139.

Kabaklı, Ahmet, "Cumhuriyetten Bu Yana Hikâye ve Roman (Ahmet Hamdi Tanpınar), *Türk Edebiyatı*, sayı 6, 30 Haziran 1972, s. 24.

Çulcu, Saaddettin, "Huzur", *Tercüman*, 12 Kasım 1972.

Selçuk, Halûk, "Tanpınar'ın Başarılı Bir Eseri Daha", [*Huzur*], *Son Havadis*, 20 Kasım 1972.

1973

Güler, Turgut, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Edebiyatı*, sayı 13, Ocak 1973, s. 26.

Geçer, İlhan, "Abdullah Efendinin Rüyaları, Yaz Yağmuru", *Hisar*, sayı 110(185) Şubat 1973, s. 29-30.

Erdoğan, Nuri, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve 1001 Temel Eser", *Tercüman*, 14 Şubat 1973.

Fethi Naci, "Huzur", *Yeni Dergi*, sayı 102, Mart 1973 *Yazıları*, İstanbul 1976, s. 80-94; *Yüz Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul 1981, s. 70-81. ; *100 Yılda 100 Roman*, İstanbul 1981, s. 70-81.

Hilav, Selahattin, "Tanpınar Üzerine Notlar I-X", *Yeni Ortam*, 31 Mart-9 Nisan 1973; *Yeni Dergi*, sayı 106, Temmuz 1973, s. 26-41; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1993, s. 105-120.

Ertop, Konur, "Sahnenin Dışında Kalamayan Yazar", *Kitaplar*, sayı 1, Nisan 1973.

Özyalçıner, Adnan, "Huzur'un Huzursuzluğu", *Yeni a*, sayı 13, Nisan 1973, s. 3.

İleri, Selim, "İstanbul'da Zaman: Sahnenin Dışındakiler", *Yeni Dergi*, sayı 104, Mayıs 1973, s. 59-62.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar'ın Hikâyeleri", *Hisar*, sayı 113, Mayıs 1973, s. 20-22.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar'ın Solculuğu Efsanesi I", [s. Hilâv'a cevap], *Yeni a*, sayı 14, Mayıs 1973, s. 1, 10-11; "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm I-II" adıyla, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, İstanbul 1975, s. 36-55; *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 32-48.

Yavuz, Hilmi, "Huzur", *Milliyet Sanat*, 18 Mayıs 1973, s. 4.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar'ın Estetiği", *Yeni* a, sayı 15, Haziran 1973, s. 1,5; "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Estetiği"adıyla, *Felsefe ve Ulusal Kültür*, İstanbul 1975, s. 56-61; "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Estetiği Üzerine"adıyla, *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 54-60.

Hilav, Selahattin, "Kuruntuya Dayanan Eleştirme", *Yeni Dergi*, sayı 106, Temmuz 1973, s. 42-52; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1993, s. 121-131.

Yavuz, Hilmi, "Kaypak Yanıtlar", [s. Hilâv'a cevap], *Yeni a*, sayı 18, Eylül 1973, s. 1,4-5.

Fethi Naci, "Sahnenin Dışındakiler", *Yeni Dergi*, sayı 110, Kasım 1973, s. 24-34; *Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1976, s. 95-109; *40 Yılda 40 Roman*, İstanbul 1994, s. 85-100; *Yüz Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul 1981, s. 151-164; *100 Yılda 100 Roman*, İstanbul 1999, s. 256-266.

İnam, Ahmet, "Türk Şiirinde Mistik Yönelimler", *Yeni Dergi*, sayı 111, Aralık 1973, s. 25-27.

1974

Alangu, Tahir, "19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Yüz Ünlü Türk Eseri*, cilt 2, İstanbul 1974, s. 1353-1366.

Seyda, Mehmet, "Tanpınar'ın İki Yazısı", *Yeni Ufuklar*, sayı 246, Mart 1974, s. 22-26.

Akın, Gülten, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Dili*, sayı 272, Mayıs 1974, s. 654-659.

Ergün, Mehmet, "Mahur Beste", *Soyut*, sayı 73, Kasım 1974, s. 74-78.

1975

Alptekin, Turan, "Bir Kültür Bir İnsan/Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar: 1.Bölüm:1-7; 2.Bölüm: 1-36; 3.Bölüm:1-5, *Orta Doğu*, 1 Ekim 1974 - 2 Ocak 1975; *Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul 1975, 176s. , 2.baskı: İstanbul 2001, 219s.

Kaplan, Mehmet, "Bursa'da Zaman", *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul 1975, s. 81-92.

Tural, Sadık Kemal, "Huzur Üzerine", *Hisar*, sayı 133(208), Ocak 1975, s. 20-21.

Dizdaroğlu, Hikmet, "Ölümünün 13. Yıldönümünde Mektuplarıyla Tanpınar", *Varlık*, sayı 819, Ocak 1975, s. 5.

E. E., (Ebubekir Eroğlu), "Kitaplar: Mahur Beste/Ahmet Hamdi Tanpınar", *Diriliş*, sayı 8, Nisan 1975, s. 80-81.

Yavuz, Hilmi, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", *Milliyet Sanàt*, sayı 132, 16 Mayıs 1975, s. 28.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar'ın Bir Değerlendirmesi", *Bayrak*, sayı 48, Haziran 1975, s. 8-10.

Kaplan, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", *Hisar*, sayı 138, Haziran 1975, s. 11-13.

Özsezgin, Kaya, "Tanpınar'ın Mektuplarında Resim ve Heykel", *Milliyet Sanat*, sayı 135, Haziran 1975.

Uyguner, Muzaffer, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları", *Türk Dili*, sayı 285, Haziran 1975, s. 480-481.

Mutluay, Rauf, "Mahur Beste", *Cumhuriyet*, 26 Haziran 1975.

Uyguner, Muzaffer, "Mahur Beste", *Türk Dili*, sayı 287, Ağustos 1975, s. 464-465.

Öztürkmen, Ömer, "Tanıdığım Şairler-3: Rüya Şairi ve Şiirin Rüyası Bir Dev: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Orta Doğu*, 5 Ağustos 1975.

1976

Bayrav, Süheyla, "Göstergebilimsel Uygulamalar: Bursa'da Zaman", *Dilbilim*, sayı I, İstanbul 1976, s. 72-78.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz", *Bütün Şiirleri* [takdim yazısı], İstanbul 1976, s. 5-11;"Tanpınar'ın Şiir Sanatı Hakkında Birkaç Söz", *Türk Edebiyatı*, sayı 195, Ocak 1990, s. 24-25.

Yılmaz, Durali, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Romanımız ve İnsanımız*, İstanbul 1976, s. 85-91.

Kurdakul, Şükran, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976.

Özkırımlı, Atilla, "Olağanüstü Bir Öğretici, Şair, Hikâyeci ve Romancı", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976; *O Güzel İnsanlar*, İstanbul 1998, s. 52-57.

Süreya, Cemal, "Tanpınar'ın Şiiri", *Politika*, 24 Ocak 1976; *Uzat Saçlarını Frigya*, İstanbul 1992, s. 214-215.

Yavuz, Hilmi, "Bir Düşün Adamı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet*, 24 Ocak 1976; "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kültürde Bütünlük Üzerine" adıyla *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 49-53.

Oker, Celil, "Ölümünün Ondördüncü Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Kimden Sormalı", *Politika*, 25 Ocak 1976.

Kurdakul, Şükran, "14. Ölüm Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar", *Milliyet Sanat*, sayı 169, 30 Ocak 1976, s. 30.

Ergün, Mehmet, "Tanpınar'ın Romancılığı Üzerine", *Politika*, 7 Şubat 1976.

Demiralp, Oğuz, "Mahur Beste'nin Bitmemişliği", *Soyut*, sayı 89, Mart 1976, s. 31-36.

Mutluay, Rauf, "Ölümün Terbiyesi", *Cumhuriyet*, 9 Mayıs 1976.

Demiralp, Oğuz, "Pencere", [Tanpınar'ın üslûbu hakkında], *Soyut*, sayı 92, Haziran 1976, s. 33-35.

Ertop, Konur, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Milliyet Sanat*, sayı 191, Temmuz 1976.

Ertop, Konur, "75. Doğum Yılında / Tanpınar, Edebiyat Tarihi Araştırmaları Dahil Tüm Yapıtlarını Şiir Gibi Titiz Bir İşçilikle Oluşturur", *Milliyet Sanat*, sayı 191, 2 Temmuz 1976, s. 12-13.

Akengin, Yahya, "Bir Kültür Bir İnsan", *Hisar*, sayı 152 (227), Ağustos 1976, s. 33.

Güven, Güler, "Tanpınar'ın Bütün Şiirlerinin İlk Baskısı Üzerine", *Türk Dili*, sayı 301, Ekim 1976, s. 543-544.

İleri, Selim, "Tanpınar Gibi", *Politika*, 7 Ekim 1976.

Özdenören, Alaeddin, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Mavera*, sayı 1, Aralık 1976, s. 24-25.

Kahraman, Mehmet, "Tanpınar'ın Tarih Görüşü I-IV", *Mavera*, sayı 1, Aralık 1976, s. 26-33.

Türinay, Necmettin, "Beş Şehir", *Hisar*, sayı 156 (231), Aralık 1976, s. 29.

1977

İmzasız, "Beş Şehir", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt 1, İstanbul 1977, s. 407-408.

Kaplan, Mehmet, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt I, İstanbul 1977, s. 13-14.

Kahraman, Mehmet, "Tanpınar'ın Tarih Görüşü I-IV", *Mavera*, sayı 2-4, Ocak, Şubat, Mart 1977, s. 32-36; 60-68; 37-40.

Ak, Mehmed Akif, "Tanpınar'ın Kendi İçinde Bölünmüş İnsanları", *Pınar*, sayı 61, Ocak 1977, s. 3-8.

Aykan, Necati, "Tanpınar'ın Sanatı ve Şiirleri", *Pınar*, sayı 61, Ocak 1977, s. 22-26.

Aydın, Mustafa, "Tanpınar'da Doğu-Batı Sentezi", *Pınar*, sayı 61, Ocak 1977, s. 27-28.

Akmanlar, Ali, "Mazi Gülü: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hisar*, sayı 159, 162, 164, 166, 167; Mart, Haziran, Ağustos, Ekim, Kasım 1977; s. 18-19, 17-19, 16-18, 17-18.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Abdullah Efendi'nin Rüyaları (Bir Tahlil Denemesi) I-II", *Toker*, sayı 7, 8, Nisan-Mayıs 1977, s. 16, 14.

Enginün, İnci, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan", *Türk Edebiyatı*, sayı 43, Mayıs 1977, s. 14-15.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Evin Sahibi", *Toker*, sayı 9, Haziran 1977, s. 10.

Kahraman, Mehmet, "Tanpınar'da Mücerret Tarih", *Mavera*, sayı 11, Ekim 1977, s. 24-36.

Yazan, Ümit Meriç, (Zeynep İdrisoğlu adıyla), "Doğumunun 75. Yılında Tanpınar'a Sevgilerle", *Hisar*, sayı 157, Aralık 1977, s. 10-12; *Ebediyetin Huzurunda Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul 2000, s. 295-300.

1978

İleri, Selim, "Tanpınar Üzerine", *Çağdaşlık Sorunları*, İstanbul 1978, s. 160-172.

Turan, Gün, "Edebiyat Takvimi", *Türk Edebiyatı*, sayı 51, Ocak 1978, s. 30.

Kahraman, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Tarih Görüşü", *Mavera*, sayı 14-15, Şubat, Mart 1978, s. 33-41, 63-71.

Kurdakul, Şükran, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Öykü ve Romanları", *Toplum ve Bilim*, sayı 4, Mart 1978, s. 63-71.

Moran, Berna, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*", *Birikim*, sayı 37, Mart 1978, s. 44-55; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul 1987, s. 288-314.

(imzasız), "Bazıları Tanpınar Sever", *Pınar*, sayı 77, Mayıs 1978, s. 36-39.

Kutlu, Mustafa, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Hisar*, sayı 175, Temmuz 1978, s. 11-14.

Moran, Berna, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", *Birikim*, sayı 46-47, Aralık 1978-Ocak 1979, s. 111-122 ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul 1983, s. 227-251.

1979

Banarlı, Nihad Sami, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, cilt II, İstanbul 1979, s. 1252-1254.

Danuta, Wroblewska-Chmielowska, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Huzur Romanı", *1. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, (İstanbul 15-20 Ekim 1973), İstanbul 1979, s. 370-373.

Güven, Güler, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı" [*Aydaki Kadın*], *Journal of Turkish Studies-Türklük Bilgisi Araştırmaları – In Memoriam Ali Nihad Tarlan*, vol.3, Harvard 1979, pp. 135-143.

Kaplan, Mehmet, "Adem'le Havva", *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul 1979, s. 154-165.

Oktay, Ahmet, "Özel Olarak Tanpınar'da, Genel Olarak Karşı-Yazın'da Üslup Sorunu Üzerine", *Yazı*, sayı 4-5, 1979, s. 4-5; *Bir Arayışın Yazıları, Bir Yazı'nın Arayışları*, İstanbul 1981, s. 21-50.

Yetkin, Suut Kemal, "Ataç ve Tanpınar'la İlk Tanışmam", *Meydan*, sayı 568, Nisan 1979, s. 25-28.

Kaplan, Mehmet, "Saatleri Ayarlama Enstistüsü", *Hisar*, sayı 261, Temmuz 1979, s. 6-7.

Tevfikoğlu, Muhtar, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Düşünceler, Görüşler, Özdeyişler" (Şerif Oktürk'ün kitabı üzerine), *Türk Kültürü*, sayı 205, Kasım 1979, s. 59-62.

Demiralp, Oğuz, "Taştan Düş Çıkarmak", *Oluşum*, sayı 25, Kasım 1979, s. 9-12; *Kutup Noktası*, İstanbul 1993, s. 51-55.

Demiralp, Oğuz, "Tanpınar'a Göre Şiir ve Musiki", *Soyut*, sayı 12, Aralık 1979, s. 2-10.

1980

Tolluoğlu, Meral, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Evlendirmek İstiyorlar", "Tanpınar'la Babam Darılıyorlar", *Babam Nurullah Ataç*, İstanbul 1980, s. 55-57, 65-68.

Uysal, s. Sami, "Şair-Hoca: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 868, Ocak 1980, s. 15-17.

Akıncı, Gündüz, "Hamdi Tanpınar", *Milliyet*, 19 Ocak 1980.

Emir, Sabahat, "İstanbul ve Bir Ölümsüz Kitap-Beş Şehir", *Yazardan Okura Kitap Dünyası*, sayı 1, Ocak-Şubat 1980, s. 20-21.

Kaplan, Mehmet, "Geçmiş Zaman Elbiseleri'nin Tahlili", *Millî Kültür*, sayı 3-5, Ağustos-Ekim, 1980, s. 31-34.

Acar, Fazıl Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Rüya ve Hayal I-II", *Hisar*, sayı 274-275, Eylül-Ekim 1980, s. 15-17, 22-24.

Taner, Haldun, "En Bereketli Yılları Narmanlı Yurdundaki Bekâr Odasında Geçti", *Milliyet Sanat* , sayı 14, 15 Aralık 1980, s. 26-28..

1981

Güven, Güler, "Öykü Çözümlemesinde Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtı-

mı"[*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*], *Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, sayı 2, İzmir 1981, s. 231-251.

Kutlu, Mustafa, "Huzur", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt IV, İstanbul 1981, s. 280-281.

Akarsu, Kenan, "Şair ve Yazar Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sanat ve Kültürde Kök*, sayı 1, Şubat 1981, s. 30.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar Çok Cepheli Bir Şahsiyetti", *Tercüman*, 2 Şubat 1981.

Başer, Nami, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü Bir Okuyuş ya da Batı ve Biz", *Hürriyet Gösteri*, sayı 6 Mayıs 1981, s. 63.

Tekşen, Adnan, "Romancı Tanpınar Neyin Peşindeydi", *Yönelişler*, sayı 4, Temmuz 1981, s. 19-26.

(imzasız), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bütün Şiirleri", *Yönelişler*, sayı 5, Ağustos 1981, s. 46-47.

Işın, Ekrem, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki", *Sanat Olayı*, sayı 9, Eylül 1981, s. 64-68.

Aytaç, Gürsel, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Çağ ve Toplum Hicvi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Millî Kültür*, sayı 5, Ekim 1981, s. 7-13; *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Ankara 1990, s. 142-158.

Özer, Sevinç, "A. Hamdi Tanpınar: Sahnenin Dışındakiler", *Batı Edebiyatları Araştırma Dergisi*, sayı 5-6, Aralık 1981, s. 71-78.

Ural, Orhan, "Yalnızlığı Değil, İnzivayı Seven Tanpınar", *Hürriyet Gösteri*, sayı 13, Aralık 1981, s. 15.

1982

Kaplan, Mehmet, "Kitap Hakkında Birkaç Söz" [takdim yazısı], *Yahya Kemal*, İstanbul 1982, s. 5-9.

(İmzasız), "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Aydınlığı", *Millî Kültür*, sayı 8, Ocak 1982, s. 1.

Ertop, Konur, "Ahmet Hamdi Tanpınar / Romancı Kişiliği ve Geçmişle Hesaplaşması", *Milliyet Sanat*, sayı 40, 15 Ocak 1982, s. 19-21.

Taner, Haldun, "Ahmet Hamdi Tanpınar" *Vatan*, 28 Ocak 1982; "Ne İçindeyim Zamanın Ne de Büsbütün Dışında" adıyla, *Ölürse Ten Ölür Canlar Ölesi Değil*, İstanbul 1983, s. 28-33; "Ahmet Hamdi Tanpınar" adıyla *Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar* (Haz. Canan Yücel Eronat), İstanbul 1997, s. 78-80.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Huzur'da Aydın Tipi I, II", *Millî Kültür*, sayı 8-9, Ocak-Şubat 1982, s. 22-25, 15-18.

(imzasız), "Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hayat Hikâyesi", *Millî Kültür*, sayı 8, Şubat 1982, s. 60-61.

Haser, Melin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Anarken", *Yeni Düşünce*, sayı 23, Şubat 1982.

Kaplan, Mehmet, "Tanpınar'ın Mirası", *Türk Edebiyatı*, sayı 101, Mart 1982, s. 15-17; *Suffe- Kültür-Sanat Yıllığı*, 1983, s. 163-166.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Yavaş Yavaş Aydınlanan", *Türk Edebiyatı*, sayı 101, Mart 1982, s. 17-19.

Adile Ayda, " Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, sayı 4, Nisan 1982; *Böyle İdiler Yaşarken*, Ankara 1985, s. 203-210.

Kerman, Zeynep, "Huzur Romanında Musiki", *Töre*, sayı 131, Nisan 1982, s. 24-28; *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara 1998, s. 203-208.

Çongur, Rıdvan, "Ölümünün 20. Yılında Tanpınar", *Töre*, sayı 131, Nisan 1982, s. 30-33.

Batur, Enis, "Tanpınar'ın Yahya Kemal'i", *Çağdaş Eleştiri*, sayı 3, Mayıs 1982, s. 46-47; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, s. 50-53; *Smokinli Berduş*, İstanbul 2001, s. 203-206.

Enginün, İnci, "Sahnenin Dışındakiler", *Millî Kültür*, sayı 34, Mayıs 1982, s. 38-40; *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul 1983, s. 199-205.

Necdet, Ahmet, "Tanpınar'da Uyanmak", *Ortaklaşa*, sayı 3, Haziran 1982, s. 6-7.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Çalışan Kadın Tipleri", *Millî Kültür*, sayı 35, Ağustos 1982, s. 14-19.

Ferhad, Hüseyin, "Tanpınar'ın Makalelerini Okurken", *Yazko Edebiyat*, sayı 23, Eylül 1982, s. 104-111.

Kurdakul, Şükran, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Çağdaş Eleştiri*, sayı 8, Ekim 1982, s. 38-41.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Edebiyat Eleştirisinde Tanpınar ve Eliot", *Hürriyet Gösteri*, sayı 24, Kasım 1982, s. 76-77.

1983

Bakırcıoğlu, Ziya, "Huzur", *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*", İstanbul 1983, s. 181-196.

Karaalioğlu, Seyit Kemal, "Huzur", *Türk Romanları*, İstanbul 1983, s. 261-276.

Ekiz, Osman Nuri, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Boğaziçi*, sayı 7, Ocak 1983, s. 4-7.

Kantarcıoğlu, Sevim, "T. S. Eliot ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Düşünceleri I-II", *Millî Kültür*, sayı 37-38, Aralık 1982 - Şubat 1983, s. 42-48; 27-31.

Kutlu, Mustafa, "Tanpınar'ın Yalan Dünyası", *Yönelişler*, sayı 22, Nisan 1983, s. 1-7; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 2.b., İstanbul 1987, s. 332-339.

Bakırcıoğlu, Ziya, "Bir Yıldız Uzaklığı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirleri" *Yönelişler*, sayı 23-24, Haziran 1983, s. 30-33.

Göçgün, Önder, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Beş Şehir'de Erzurum",*Türk Edebiyatı*, sayı 119, Eylül 1983, s. 51-52.

Kerman, Zeynep, "Tanpınar'ın Mektuplarının Peşinde", *Türk Edebiyatı*, sayı 121, Kasım 1983, s. 50-51.

Özçelik, Mustafa, "Terkip Fikri Açısından Huzur", *Yönelişler*, sayı 26, Kasım 1983, s. 18-22.

Behramoğlu, Ataol, "Mahur Beste ve Huzur'da Ulusal Kimlik Arayışları ve Toplumsal Sorunlara Yaklaşım", *Varlık*, sayı 915, Aralık 1983, s. 23.

Şahin, Mehmet, "Tanpınar'ın Romancılığı", *Millî Kültür*, sayı 43, Aralık 1983, s. 52-55.

Fethi Naci, "Tanpınar'ın Şiir Dünyası", *Hürriyet Gösteri*, sayı 37, Aralık 1983; *Eleştiri Günlüğü*, İstanbul 1986, s. 161-163.

1984

İnal, Tanju, "A. Hamdi Tanpınar: Mahur Beste", *FDE Yazın ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, sayı 13, 1984, s. 63-69.

Kocagöz, Samim, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hocam", *Unutulmayan Öğretmenler* (Haz. Zeki Sarıhan), Ankara 1984, s. 76-79.

Önertoy, Olcay, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*, Ankara 1984, s. 81-87.

Kurnaz, Cemal, "Tanpınar ve Türküler", *Millî Kültür*, sayı 44, Mart 1984, s. 44-47; *Türküden Gazele*, Ankara 1997, s. 11-21.

Okay, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Rüyalar Hikâyesi", *Millî* Kültür, sayı 44, Mart 1984, s. 53-58; *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1987, s. 219-225.

Ural, Orhan, "Tanpınar'ın Edebiyatımıza Bakışı", *Hürriyet Gösteri*, Eylül 1984, sayı 46, s. 24-25.

Alptekin, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal'e Bakışı", *Yeni Defne*, sayı 39-41, Ekim-Aralık 1984, s. 7-10.

Demirtürk, Lâle, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste Romanında Zaman", *Gündoğan Edebiyat*, sayı 10, Kasım 1984.

Ural, Orhan, "Tanpınar'a Göre Türk Romanı", *Hürriyet Gösteri*, sayı 49, Aralık 1984, s. 28-29, 81.

1985

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Romanlarında Savaş", *Türklük Araştırmaları*, sayı 1, İstanbul 1985, s. 287-306; *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2. baskı, İstanbul 1992, s. 530-544.

Kabaklı, Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türk Edebiyatı*, cilt III, 6.b., İstanbul 1985, s. 235-247.

Kerman, Zeynep, "Tanpınar'a Göre Yahya Kemal", *Yahya Kemal Beyatlı Semineri-Bildiriler*, Ankara 1985, s. 91-97.

Öztaş, s. Cahit, "Tanpınar ve Rüya", *Erguvan*, sayı 5, 1985, s. 25-26.

Dinamo, Hasan İzzettin, "Tanpınar'la Bir Rastlaşmamız", *Toplum ve Düşün*, Ocak 1985, s. 55-57.

Korkmaz, Alâaddin, "Bursa'da Zaman Çerçevesinde Bir Şair Bir Hikâyeci", *Doğuş Edebiyat*, sayı 28, Mart 1985, s. 21-22.

Ayvazoğlu, Beşir, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü Yahut Bir İnkıraz Felsefesi", *Töre*, sayı 169-170, Haziran-Temmuz 1985, s. 29-30. (Geliştirilmiş olarak: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 2. baskı, İstanbul 1987, s. 340-354.)

Haser, Melin, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü I-II", *Türk Edebiyatı*, sayı 140-141, Haziran-Temmuz 1985, s. 55-56.

Genç, Nihat, "Mümtaz'la Hesaplaşırken", *Doğuş Edebiyat*, sayı 30, Temmuz 1985, s. 23-30.

Tekşen, Adnan, "Abdullah Efendi Hangisi Olmalı?", *Mavera*, sayı 104, Ağustos 1985, s. 31-35.

Tuncor, Ferit Ragıb, "Tanpınar, Ahmet Hamdi (1901-1962), *Yeni Defne*, sayı 49, Eylül 1985, s. 5-7.

1986

Enginün, İnci, "Mahur Beste", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VI, İstanbul 1986, s. 119-120.

Kabaklı, Ahmet, "Tanpınar ve Şaheseri", *Türk Edebiyatı*, sayı 147, Ocak 1986, s. 4-9.

Önberk, Nevin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Huzur ve Sahnenin Dışındakiler Romanlarında Tarih ve Millî Kültür Meselelerine Bakış", *Erdem*, sayı 4, Ocak 1986, s. 189-203.

Kantarcıoğlu, Sevim, "Huzur", *Forum*, sayı 153-154, 15 Ocak-1 Şubat 1986, s. 33-36, 36-39; *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Ankara 1988, s. 111-138.

Erdoğan, Mustafa, "Tanpınar: Düşünen Adam", *Forum*, 15 Ocak 1986, s. 36-38.

Kaplan, Mehmet, "Yaşarken Anlaşılmamış, Değeri Bilinmemiş Bir Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tercüman*, 25 Ocak 1986.

Ayvazoğlu, Beşir, (Düzenleyen:), "Kültür-Sanat: Ölümünün 24. Yılı Münasebetiyle Tanpınar'a Saygı" [Beşir Ayvazoğlu, "Tanpınar ve Felsefe"; Mustafa Kutlu, "Tanpınar'da Varlık Meselesi", Sefa Kaplan, "Tanpınar ve Musiki"], *Tercüman*, 26 Ocak 1986.

Kaplan, Sefa, "Tanpınar ve Musiki", *Tercüman*, 26 Ocak 1986.

Kahraman, Âlim, "İki Şair Türü", *Mavera*, sayı 100, Şubat 1986, s. 4-5.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'da Devam", *Boğaziçi*, sayı 45, Mart 1986, s. 21-22.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'da Musiki, Mimarî ve Şehir", *Türk Edebiyatı*, sayı 150, Nisan 1986, s. 26-30.

İzer, Zeki Faik, "Türk Sanatının Felsefesini Ancak Tanpınar Yazabilirdi", *Tercüman*, 5 Nisan 1986.

Öztürk, Hasan, "Doğumunun 85. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yeni Forum*, sayı 164, Temmuz 1986, s. 33-36.

1987

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'ın Tarih ve Kültür Felsefesi", *Geçmişi Yeniden Kurmak*, İstanbul 1987, s. 11-39 ; *Geleneğin Direnişi*, İstanbul 1997, s. 217-253.

Yavuz, Hilmi, "Aydın Kavramı ve Tanpınar'ın Huzur'u Üzerine", *Kültür Üzerine*, İstanbul 1987, s. 61-66.

Demiralp, Oğuz, "Çınar", *Oluşum*, Kış 1987, s. 24-29.

Ertop, Konur, "Ölümünün 25. Yıldönümünde Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı: Aydaki Kadın", *Milliyet Sanat*, sayı 160, Ocak 1987, s. 27-29.

Öztürk, Hasan, "Sanatkâr Tanpınar", *Türk Edebiyatı*, sayı 159, Ocak 1987, s. 61-63.

Bayrıl, Vural Bahadır, "Benzeri Bulunmayan Edebiyat ve Düşünce Adamı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Ölümünün 25. Yılı: Nergisle Örtülen Havuz", *Güneş*, 24 Ocak 1987.

Okay, Orhan, "Ölümünün 25. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar: Hayatın Batısından Şiirin Doğusuna", *Zaman*, 26 Ocak 1987; Sanat *ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul 1990, s. 214-218; *Edebiyat ve Kültür Dünyamızdan*, Ankara 1991, s. 192-199.

Alptekin, Turan, "Turan Alptekin'le Tanpınar Üzerine Bir Konuşma: Tanpınar Şiiri Bir Şuur Olayı Olarak Görürdü", (Konuşan: Semih Güngör), *Türkiye*, 27 Ocak 1987; *Suffe Kültür Sanat Yıllığı 1987-1988*, İstanbul 1988, s. 459-461.

Çağdaş, Hami, "Tanpınar'da Bursa ve Eyüboğlu", *Hürriyet Gösteri*, sayı 63, Şubat 1987, s. 40-42.

Ardıç, Engin "Kırtipil Hamdi'nin Sefalet ve İhtişamı", *Nokta*, 3 Şubat 1987, s. 70-73.

Anday, Melih Cevdet, "Ne İçindeyim Zamanın", *Cumhuriyet*, 6 Şubat 1987.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar Kimin Tekelinde?", *Tercüman*, 8 Şubat 1987.

Oktay, Ahmet, "Tanpınar Üzerine", *Milliyet*, 17 Şubat 1987.

Alptekin, Turan, "Hocam, Ustam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hürriyet Gösteri*, sayı 76, Mart 1987, s. 25-27.

Özçelik, Mustafa, "Ölümünün 25. Yıldönümünde Ahmet Hamdi Tanpınar", *İlim ve Sanat*, sayı 12, Mart-Nisan 1987, s. 78-80.

Batur, Enis, "Tanpınar'ın Durmuş Saati", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 25-26; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, s. 53-55; *Smokinli Berduş*, İstanbul 2001, s. 207-208.

Günvar, Ali, "Şiirde Yarım Kalmanın Görkemi", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 27-31.

Ergülen, Haydar, "Azınlık Belleğine Mensup İlk Yabancı: Tanpınar", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 32-34.

Bayrıl, Vural Bahadır, "Tanpınar Şiirine Bir Giriş", *Şiir Atı*, sayı 3, Nisan 1987, s. 35-40.

Alptekin, Turan, "Tanpınar'ın Divan Şiiri Üzerine Görüşleri", *Hürriyet Gösteri*, sayı 78, Mayıs 1987, s. 26-27.

Esen, Nüket, [Sarah Moment Atış'ın *Semantic Structuring in the Modern Turkish Short Story. An Analysis of the The Dreams of Abdullah Efendi and Other Short Stories by Ahmed Hamdi Tanpınar*", Leiden 1983, IX, 205s, hakkında tanıtma yazısı], *Türk Dili*, Haziran 1987, s. 376-377.

İpşiroğlu, Zehra, "Gerçeklerden Kaçış Ya Da Özden Yoksun Bir Dünya", [*Saatleri Araylama Enstitüsü*], *Hürriyet Gösteri*, sayı 81, Ağustos 1987, s. 32-33.

Pamuk, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı Aydaki Kadın-İki Dünya Arasında Kararsız", *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1987; *Öteki Renkler*, İstanbul 1999, s. 168-171.

İmzasız, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yarım Kalmış Romanı: Aydaki Kadın", *Tercüman*, 4 Aralık 1987.

Kaplan, Sefa, "Bir Rüyadan Arta Kalan: Aydaki Kadın", *Söz*, 8 Aralık 1987.

1988

Alptekin, Turan, "Profesör Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Namık Kemal Üzerine Görüşleri", *Ölümünün 100. Yılında Namık Kemal*, M. Ü., Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları; İstanbul 1988, s. 1-10.

Ünlü, Mahir-Özcan, Ömer, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, cilt 2, İstanbul 1988, s. 149-166.

(imzasız), "Aydaki Kadın", *İlim ve Sanat*, sayı 17, Ocak-Şubat 1988, s. 93.

İleri, Selim, "Altın ve Erguvan Mozaik" (Tanpınar'ın İstanbul'u), *Cumhuriyet*, 24 Nisan 1988; *İstanbul Yalnızlığı*, İstanbul 1989, s. 49-

Kabahasanoğlu, Vahap, "Tanpınar'ın Aydaki Kadın Romanı", *Türk Edebiyatı*, sayı 176, Haziran 1988, s. 36-37.

Yetiş, Kâzım, "Beş Şehir'de Tarihî Muhteva", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, sayı 18, Haziran 1988, s. 24-27.

Gürbilek, Nurdan, "Tanpınar'da Görünmeyen", *Defter*, sayı 2, Haziran-Eylül 1988, s. 97-105; *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul 1995, s. 11-23.

Ağaoğlu, Adalet, "Tanpınar'da Kent Simgesi", *Milliyet*, 9 Eylül 1988; *Karşılaşmalar*, İstanbul 1993, s. 169-171.

1989

Emil, Birol, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirine Dair", *Türk Edebiyatı*, sayı 183, Ocak 1989, s. 23-25; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler,*Ankara 1997, s. 396-404.

İsen, Mustafa, "Divan Şiirinin Çağdaş Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Millî Eğitim*, sayı 81, Ocak 1989, s. 43-52; *Ötelerden Bir Ses*, Ankara 1997, s. 345-362.

Kırayoğlu, Mithat, "Kent ve Ozan /Tanpınar ve Bursa", *Türkiyemiz*, sayı 57, Şubat 1989, s. 39-52.

Kerman, Zeynep, "Büyük Yorumcusu Mehmet Kaplan'a Göre Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye*, 17 Şubat 1989.

1990

İmzasız, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VII, İstanbul 1990, s. 377-379.

Ayvazoğlu, Beşir, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VII, İstanbul 1990, s. 377-379.

Batur, Enis, "Tanpınar ve Aziz Mahmut Hüdai'nin Tuhaf Külliyesi", *Kediler Krallara Bakabilir*, İstanbul, 1990, s. 81-84.

Çetin, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar'a Göre Batı ve Batılılaşma", A.Ü. *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, sayı 34(1/2), 1990, s. 53-56.

Enginün, İnci, "Sahnenin Dışındakiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VII, İstanbul 1990, s. 422.

Alptekin, Turan, "Tanpınar'ın *Şiirler*'i Hakkında Düşünceler", *Hürriyet Gösteri*, sayı 110, Ocak 1990, s. 28-29.

Öztürk, Hasan, "Mahur Beste'de İnsanların Dünyası", *Türk Edebiyatı*, sayı 195, Ocak 1990, s. 26-28.

Kaplan, Mehmet, "Hamdi Bey'i Nasıl Tanıdım", *Dergâh*, sayı 1, Mart 1990, s. 20; "Ahmet Hamdi Tanpınar'a Dair" adıyla, *Ülke*, sayı 26, Haziran 1997, s. 93-96.

Oğuzertem, Süha, "Fictions of Narcissism: Metaphysical and Psychosexual Conflicts ın the Stories of Ahmet Hamdi Tanpınar", *The Turkish Etudies Association Bulletin*, September 1990, Vol. 14, Number 2, pp.223-233, USA.

Erdoğan, Mehmet, "Tanpınar'ı Nasıl Bilirsiniz?", *Kültür Edebiyat/Yeni Taşova Gazetesi Sanat Eki*, sayı 21-22, Ekim-Kasım 1990, s. 4

Dağlı, Kürşat, "Huzur'un Kötü Çocukları", *Kül*, sayı 1, Aralık 1990, s. 3-5.

1991

Göçgün, Önder, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Erzurumlu Tahsin Hikâyesi Üzerine Notlar", *Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Konya 1991, s. 567-581.

Timur, Taner, "Ahmet Hamdi Tanpınar: Eski Değerler-Yeni İnsan", *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul 1991, s. 311-329.

Kabahasanoğlu, Vahap, "Tanpınar'ın Gül Şiirinde Sanat Estetiğinin Ortaya Çıkışı", *Türk Edebiyatı*, sayı 207, Ocak 1991, s. 29-30.

Önberk, Nevin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi", *Erdem*, sayı 19, Ocak 1991, s. 229-240.

Emil, Birol, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mehmet Kaplan Hâlâ Yaşarken I, II", *Türk Edebiyatı*, sayı 207-208, Ocak-Şubat 1991, s. 19-21; 10-12.; *Türk Kültür ve Edebiyatından-2: Şahsiyetler*, Ankara 1997, s. 416-434.

Özgüven, Eatih, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 47, 10 Ocak 1991, s. 6-7.

Berker, Gündüz, "Onun Ateşi Etrafında Toplanmıştık", *Güneş*, 25 Ocak 1991.

Enginün, İnci, "Tanpınar ve Mehmet Kaplan Üzerine", *Türk Edebiyatı*, sayı 209, Mart 1991, s. 16-18; *Bir Sığınak Olarak Kitap*, İstanbul 2001, s. 195-200.

İlter, Şahap Sıtkı, "Sanat ve Ahmet Hamdi", *Türk Dili*, sayı 23, Mart 1991, s. 37-39.

Çetin, Nurullah, "Aydaki Kadın Romanında Tanpınar", *Millî Kültür*, sayı 84, Mayıs 1991, s. 34-35.

1992

Okay, Orhan, "Beş Şehir", *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt V, İstanbul 1992, s. 547-548.

Belge, Taciser, "Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Orhan Pamuk'a Eantastik Şehir İstanbul-Rüyadan Kâbusa", *İstanbul*, sayı 2, 1992, s. 109-116.

Erem, Evren, "Modern Türk Şiirinde Tanpınar ve Dıranas'ın Yeri", *Defter*, sayı 19, Kış 1992, s. 77-83.

Ergüzel, Mehdi, "Edebiyat Takvimi: Tanpınar ve Kaplan", *Türk Edebiyatı*, sayı 219, Ocak 1992, s. 50-51.

Hızlan, Doğan, "Mektuplarıyla Tanpınar ve Kaplan", *Hürriyet*, 8 Ocak 1992.

Budak, Ali, "Tanpınar Üzerine", *Tercüman*, 20 Ocak 1992.

Batur, Enis, "Ölümünün 30. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar: Tanpınar İçin Bir Portre Denemesi", *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992; *Yazının Ucu*, İstanbul 1993, s. 55.

Pamuk, Orhan, "Şiirde Aradı, Romanda Buldu", *Cumhuriyet*, 23 Ocak 1992, *Öteki Renkler*, İstanbul 1999, s. 166-168.

Alptekin, Turan, "Tanpınar'ın Plastik Sanatlar Üzerine Yazıları", *Hürriyet Gösteri*, sayı 135, Şubat 1992, s. 60-62.

Okay, Orhan, "Bir Monografi Denemesi: Ahmet Hamdi Tanpınar I-VIII", *Dergâh*, sayı 24-30,32, Mart-Eylül, Kasım 1992, s. 8-9.

Bekiroğlu, Nazan, "Huzur'un İndeksi Üzerine Yorumlar", *Yedi İklim*, sayı 1, Nisan 1992, s. 12-16.

Okay, Orhan, "Tanpınar'dan Acı Bir İroni: Acıbadem'deki Köşk", *Yedi İklim*, sayı 1, Nisan 1992, s. 8-10.

Erem, Evren, "Modernizmin 'Eşik'indeki Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sombahar*, sayı 11, Mayıs-Haziran 1992, s. 33-36.

Dölek, Ali, "Tanpınar'ın Şiirinde Zaman Kavramı ve Ebedî An İmajı", *Yedi İklim*, sayı 24/5, Ağustos 1992, s. 26-28.

Uçman, Abdullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Kültürü", *Dergâh*, sayı 32, Ekim 1992, s. 8-10.

1993

Oktay, Ahmet, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1923-1950)*, Ankara 1993, s. 1247-1266.

İleri, Selim, "Tanpınar'ın Mektupları", *Milliyet*, 6 Şubat 1993.

Alkan, Erdoğan, "Nerval Şiirinin Rüzgârında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Varlık*, sayı 1026, Mart 1993, s. 41-44.

Kerman, Zeynep, "Mektupları ve Hatıralarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar", *Dergâh*, sayı 37, Mart 1993, s. 12-13.

Taş, Berrin, "Bir Mücadeleyi Anlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Behice Boran", *İnsancıl*, sayı 30-31, Nisan-Mayıs 1993.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Mektupları", *Türk Dili*, sayı 498, Haziran 1993, s. 463-467; *Bir Sığınak Olarak Kitap*, İstanbul 2001, s. 183-188.

Ufuk, Selim, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Türk Yurdu*, sayı 70 (416), Haziran 1993, s. 77.

Koç, Murat, "Bir Sanatkârın Mektupları I-II", *Türk Edebiyatı*, sayı 236-237, Haziran-Temmuz 1993, s. 55-56; 46.

Aytaç, Gürsel, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektuplarında İnsan Sıcaklığı", *Cumhuriyet Kitap*, sayı 173, 21 Temmuz 1993, s. 8-10; "Tanpınar'ın Mektupları", *Edebiyat Yazıları*, cilt 3, Ankara 1994, s. 111-106.

Baytaş, Serpil, "Tanpınar ve Halk Türküleri", *Varlık*, sayı 1031, Ağustos 1993, s. 45-46.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Doktor Tipleri", *Dergâh*, sayı 42, Ağustos 1993, s. 16-18.

Demirtürk, Lâle, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü Üzerine Bir İnceleme", *Varlık*, sayı 1032, Eylül 1993, s. 30-32.

1994

Öztürk, Hasan, "Gündemdeki Tanpınar ve Felsefesiz Edebiyatı", *Polemik*, sayı 58, Ocak-Şubat 1994, s. 8-9.

Erem, Evren, "Tanpınar'ın Kavram Dünyası" [O. Demiralp'in *Kutup Noktası* adlı kitabı hakkında], *Kuram*, Mayıs 1994.

Gürbüz, Muammer, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Aydın Tipi", *Erciyes*, sayı 200, Ağustos 1994, s. 51-53.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'a Mektup 1-2", *Dergâh*, sayı 55, 56, 57, Eylül-Kasım 1994, s. 9, 14, 11.

(Ilgaz) Ayşe Afet, "Tanpınar'la Bir Yaz", *Nehir*, sayı 13-14, Ekim-Kasım 1994, s. 84.

Öztürk, Hasan, "Tanpınar Yaşadığı Gibidir", *Dergâh*, sayı 58, Aralık 1994, s. 8, 9.

1995

Yılmaz, Levent, "Tanpınar'dan Mektup Var!", *İstanbul*, sayı 17, 1995.

Kutlu, Mustafa, "Türküler ve Şiirimiz", *Yeni Şafak*, 25 Ocak 1995.

Asiltürk, Baki, "Şiirin Kutup Noktasında Isınmak", [O. Demiralp'in *Kutup Noktası* adlı kitabı hakkında], *Kitap-lık*, sayı 13, Ocak-Şubat 1995, s. 8-9.

Törenek, Mehmet, "Füsun ve Tesadüf: Tanpınar'ın Şiir Üzerine Görüşleri", *Dergâh*, sayı 60, Şubat 1995, s. 10-11, 17.

Pamuk, Orhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", *Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 31-45.

Oktay, Ahmet, "Tanpınar: Bir Tereddüdün Adamı", *Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 49-61.

Oğuzertem, Süha, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Defter*, sayı 23, Bahar 1995, s. 65-83.

Yenikale, Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Akademik Çerçeve*, [Türk Poetikası özel sayısı], sayı 4, Bahar 1995, s. 64-70.

Fethi Naci, "Eleştiri Günlüğü: Tanpınar'a Göre 1936'da Türk Romanı", "Tanpınar'a Göre Mizah", *Adam Sanat*, sayı 114, Mayıs 1995, s. 18-19.

Törenek, Mehmet, "Roman ve İnsan", *Kalem ve Onur*, sayı 8, Yaz 1995, s. 44-47.

Öztürk, Hasan, "Sükût Suikastına Kurban Giden Adam: Tanpınar", *Yeni Şafak*, 22 Haziran 1995.

Batur, Enis "Tanpınar ve Günlükleri", *Cumhuriyet*, 30 Temmuz 1995.

Kırzıoğlu, Banıçiçek, "Tanpınar'da Zaman Nüvesi I-II", *Türk Edebiyatı*, sayı 263-264, Eylül-Ekim 1995, s. 21-24; 53-54.

Uğurcan, Sema, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle Yahya Kemal Beyatlı", *Dergâh*, sayı 69, Kasım 1995, s. 14-15.

Coşar, Mevhibe, "Bir Mektup, Bir Hocalık Örneği", *Türk Edebiyatı*, sayı 265, Kasım 1995, s. 40-41.

1996

Durak, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bursa'da Zaman Şiirinde Anlam Boyutu", *Bursa'da Edebiyat, Edebiyatta Bursa*, Ankara 1996, s. 120-136; *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 77-100.

Tuncer, Hüseyin, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı*, cilt I, İzmir 1996, s. 197-209.

Yıldız, Ali, "Tanpınar'a Göre Doğu ile Batı Arasında Terkip", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 7, Kayseri 1996, s. 413-425.

İleri, Selim, "Gramafon İğnesi: Tanpınar'la Zaman", *Cumhuriyet*, 25 Ocak 1996.

Okay, Orhan, "İki Ölüm Yıldönümünde İki Mizaç", [Mehmet Kaplan ve Tanpınar], *Zaman*, 28 Ocak 1996; *Silik Fotoğraflar*, İstanbul 2001, s. 80-85.

Töre, Enver, "Tanpınar'ın Aktüel Bir Hikâyesi: Teslim", *Türk Edebiyatı*, sayı 168, Şubat 1996, s. 53-55.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar'ın Ağaçları", *Zaman*, 22 Mart 1996.

(imzasız), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul", *Varlık*, sayı 1087, Nisan 1996, s. 29-32.

Şahin, İbrahim, "Huzur Romanı Etrafında Edebiyat Sosyolojisi Açısından Bir Deneme", *Türk Yurdu*, sayı 105(451), Mayıs 1996, s. 19-29.

Abacı, Tahir, "Tanpınar'da Müzik", *Adam Sanat*, sayı 127, Haziran 1996, s. 35-51.

Özcan, Nezahat, "Tanpınar'ın Mektuplarına Dair", *Bilge*, Güz 1996, sayı 10, s. 76-79.

Yıldız, Alpay Doğan, "Okur Kavramı Açısından Tanpınar'ın Huzur romanı", *Yedi İklim*, sayı 80-81, Kasım-Aralık 1996, s. 94-96.

1997

İleri, Selim, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sepya Mürekkebi*, İstanbul 1997, s. 180-181.

Köroğlu, Erol, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Zaman Anlayışı", *Cogito*, sayı 11, 1997, s. 201-222

Ayvazoğlu, Beşir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Aksiyon*, 25-31 Ocak 1997, s. 56-57.

Kahraman, Hasan Bülent, "Tanpınar'ı Unutmak", *Radikal*, 31 Ocak 1997.

Lekesiz, Ömer, "Bir Yol", *Hece*, sayı 2, Şubat 1997, s. 34-29; *Türk Edebiyatında Öykü-2*, İstanbul 1998, s. 145-178.

Öztürk , Hasan "Tanpınar İçin Yazılanlar", *Dergâh*, sayı 87, Mayıs 1997, s. 20-22.

Tuncer, Hamdi Can, "Mümtaz Hiç İyi Değil: Huzur'da Huzursuzluğun Nedenleri", *Kuram*, sayı 14, Mayıs 1997, s. 45-49.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Estetiği", *Kültür Dünyası*, sayı 2, Haziran 1997, s. 70-73.

Yüceyılmaz, Muhterem, "Zincirin Kopuk Halkaları", *Türk Edebiyatı*, sayı 285, Temmuz 1997, s. 23-25.

Karadeniz, Abdurrahim, "Huzur'un Saz Parçaları I-II", *Hece*, sayı 7-8, Temmuz-Ağustos 1997, s. 54-57; 50-52.

Öneş, Mustafa, "Tanpınar'ın Şiiri ve Gizemcilik", *Ludingirra*, sayı 2, Yaz 1997, s. 56-59.

Sınar, Alev, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Bursa", *Kültür ve Sanat*, sayı 35, Eylül 1997, s. 10-14; *Türk Dili*, sayı 566, Şubat 1999, s. 115-125.

Işık, Kenan, "Tanpınar Huzurlarınızda" (*Huzur* romanını tiyatroya uyarlayıp sahneleyen K. Işık ile söyleşi. Konuşan: Gülcan Tezcan-Sümeyra Yılmaz), *Yeni Şafak*, 16 Ekim 1997.

Kutlu, Mustafa, "Cumhuriyet Aydınlarının Huzursuzluğu", [*Huzur*'un sahnelenmesi üzerine], *Yeni Şafak*, 23 Ekim 1997.

Ayvazoğlu, Beşir, "Huzur" [*Huzur*'un sahnelenmesi üzerine], *Zaman*, 25 Ekim 1997.

Dorsay, Atilla, "Bir Tatlı Huzur Alamadık", [*Huzur*'un sahnelenmesi üzerine], *Cumhuriyet*, 26 Ekim 1997.

Fırat, A. Hikmet, "Anılarla Tanpınar II", *Erguvan*, [Samsun, 19 Mayıs Fen-Edebiyat. Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğrencileri], yıl 2, sayı 3, Kasım 1997, s. 45-46.

1998

Akatlı, Füsun, "Tanpınar ve Aydaki Kadın", *Zamanı Yaşatan Roman-Zamana Direnen Şiir*, İstanbul 1998, s. 13-16.

Batur, Enis, "Tanpınar'ın Defterleri", "Tanpınar'a Sükût Suikasti", *Türkiye'nin Üçlemi*, İstanbul 1998, s. 169-171; 172-174.

Okay, Orhan, "Huzur", *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, cilt XVIII, İstanbul 1998, s. 439-441.

Okay, Orhan, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VIII, İstanbul 1998, s. 225-232.

Sınar, Alev, "Tanpınar'ın Romanlarında Musiki Temi", *Doğu Akdeniz*, sayı 1, Gazi Mağusa 1998, s. 107-124.

Uçman, Abdullah, "Yaz Yağmuru", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, cilt VIII, İstanbul 1998, s. 568-569.

Ayvazoğlu, Beşir, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Aksiyon*, sayı 112, 25 Ocak 1998; Sîretler *ve Sûretler*, İstanbul 1999, s. 38-43.

Durukan, Hüseyin, "Bir Milletvekilliğine Bir Yazı", [Tanpınar'ın "Maraşlıların Bayramı" adlı yazısı hakkında], *Yeni Şâfak*, 8 Şubat 1998.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar Millîyetçi Değil Miydi?", *Zaman*, 11 Şubat 1998.

Aktaş, Şerif, "Millî Romantik Duyuş Tarzı ve Türk Edebiyatı VI: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Günlüğü*, sayı 50, Mart-Nisan 1998, s. 243-250.

Esen, Nüket, "Huzur ve Kara Kitap'ta İstanbul'un Semtleri", *Varlık*, sayı 1087, Nisan 1998, s. 26-28.

Köroğlu, Erol, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul", *Varlık*, sayı 1087, Nisan 1998, s. 29-32.

Büyükaşık, Erinç, "Türk Romancılığından Kesitler 1: Tanpınar Romancılığı", *Düş ve Düşünce*, sayı 2, Mayıs-Temmuz 1998, s. 58-70.

Aydın, Ertuğrul, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Görüşünün Kaynaklardaki Aksi", *Yedi İklim*, Haziran 1998, s. 42-45.

Eronat, Canan Yücel, "Tanpınar'dan Hasan Âli Yücel'e Mektuplar", *Varlık / Kitap eki*, sayı 73, Haziran 1998, s. 4.

Özgül, M. Kayahan, "Neredesin Tanpınar?", *Irmak*, sayı 1, Haziran 1998, s. 6-14; *Ludingirra*, sayı 6, Bahar 1998, s. 75-83.

Miyasoğlu, Mustafa, "Üç Büyük Romancı" (Safa, Tanpınar, Buğra), *Türk Edebiyatı*, sayı 298, Ağustos 1998, s. 15-16; *Berceste*, sayı 19, Ocak 2004.

Feldman, Walter, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zaman, Bellek ve Özyaşam Öyküsü", *Kitap-lık*, sayı 34, Güz 1998, s. 122-140.

Selim, Ahmet, "Önemli Bir Mesele", [*Huzur*'un dili üzerine bir eleştiri], *Zaman*, 26 Kasım 1998.

Yener, Ali Galib, "Yazının Yalnızlık Burcu", *Virgül*, sayı 13, Kasım 1998, s. 38-40. (O.Demiralp'in Kutup Noktası kitabı üzerine)

Gürsoy, Ülkü, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Çocukluk Hatıraları", *Türk Yurdu*, sayı 18 (136), Aralık 1998, s. 61-66.

1999

Doğan, Mehmet Can, "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", [*Huzur* üzerine], *Hece*, sayı 26-27, Şubat-Mart 1999, s. 95-103.

Ergu, Muaz, "Bir Huzur Arayışı I-II", *Dibâce*, sayı 1-2, Mart, Nisan-Mayıs 1999, s. 4-5.

Yener, Ali Galip, "İki Ateş Arasında Bir Yazar", [*İki Ateş Arasında* adlı senaryosuna dair], *Virgül*, sayı 18, Nisan 1999, s. 5-7.

Yazan, Ümit Meriç, "Depremi Tanpınar'la Yaşamak", *Yol Kültürü*, sayı 6/7, Nisan 1999, s. 120-125.

Ertuğrul, Kürşat, "Türkiye'de Batılılaşma-Modernleşme Sorunu Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Toplum ve Bilim*, sayı 81, Yaz 1999, s. 194-202.

Gürel, Rahşan, "Tanpınar'ın Klâsik Edebiyatımız Hakkındaki Hükümlerine Dair Bazı Mülâhazalar I-III", *Dergâh*, sayı 112-114, Haziran-Ağustos 1999, s. 15-18, 14-16, 19-21.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar Divan Şiirini Reddetti mi?", *Zaman*, 27 Haziran 1999.

Coşkun, Zeki, "Huzur", *Radikal*, 28 Ağustos 1999.

Coşkun, Zeki, "Sesten Hayalden Bir Harita", *Radikal*, 4 Eylül 1999.

Aydın, Ertuğrul, "Tanpınar'da Hayat ve Şehir", *Hece*, sayı 35, Kasım 1999, s. 50-51.

Atikoğlu, Ayça, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Milliyet*, 22 Aralık 1999.

2000

Demiralp, Oğuz, "Tanpınar'ın Şiirleri İçin Önsöz Arayışı", Ahmet Hamdi Tanpınar, *Şiirler*, 2.b., İstanbul 2000, s. 7-9.

Enginün, İnci, "Sanatçı ve Deprem", *Araştırmalar ve Belgeler*, İstanbul 2000, s. 331-336.

İnci, Handan, "Tefrikadan Kitaba Huzur", *Huzur*, YKY, İstanbul 2000, s. 427-442.

Parla, Jale, "Taksim Kabul Etmiş Zamanın Aynası Roman: Mahur Beste", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul 2000, s. 282-305.

Orhan, Selçuk, "Romanın Mihveri Tanpınar mı Proust mu?", *Dergâh*, sayı 119, Ocak 2000, s. 9-10.

Miskioğlu, Ahmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar Üstüne", *Türk Dili Dergisi*, sayı 76, Ocak 2000, s. 1-4.

Yazan, Ümit Meriç, "Tanpınar'la Bir Tan Vakti", *Türk Edebiyatı*, sayı 315, Ocak 2000, s. 10-11.

Yardım, Mehmet Nuri, "Tanpınar'ı Anlamak", *Türkiye*, 24 Ocak 2000.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar ve Heidegger", *Est-Non/Birikimler*, sayı 2, Ocak-Şubat 2000, s. 21-24; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, s. 245-250.

Aşçı, Buket, "50 Yıl Sonra Yine Tanpınar'ın 'Huzur'undayız!", *Entelektüel (E Dergisi*'nin eki), sayı 4, Şubat 2000, s. 14-15.

Kuyaş, Nilüfer, "Tanpınar'ın Huzur Romanı 50 Yaşında – Huzursuz Miras", *Mag* (NTV Dergisi), Şubat 2000, 118-120.

Yavuz, Hilmi, "Sükût Suikasdi", *Zaman*, 25 Şubat 2000.

Aşçı, Buket, "Tanpınar Yine Arada Kaldı", *Radikal*, 26 Şubat 2000.

Kahraman, Âlim, "Hatıraları Nasıl Okumalı Ya Da Belleği Tanpınar'a Bir Oyun mu Oynuyor", *Kaşgar*, sayı 14, Mart 2000, s. 59-68.

Armağan, Mustafa, "Orhan Pamuk ve Tanpınar", *Zaman*, 31 Mart 2000.

Demiralp, Oğuz, "Vesika-lık: Aydaki Adam", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 92-98.

Oğuzertem, Süha, "Vesika-lık: Gizemli Bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce ve Tanpınar", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 99-112.

Işın, Ekrem, "Vesika-lık: Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 113-123.

Tunç, Ayfer (Konuşan:), "Vesika-lık: Tanpınar'ın Bir Kelimesini Bile Feda Etmemek Lâzım", (Birol Emil ve Turan Alptekin'le konuşma), *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. 123-129.

İnci, Handan, "Vesika-lık: Elli Yılın *Huzur* Okumaları", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, .135-143.

Yücel-Eronat, Canan, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Dost Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. II.

İyem, Nuri, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Doğu Kültürüyle Yetişmişti", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. III-IV.

Edgü, Ferit, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Tanpınar ve Ulysses", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. IV.

Dino, Güzin, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Beyazıt Meydanı'nda Öldürülmüş Bir Genç...", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. IV-VI.

Moran, Tatyana, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: Bu Aşkı Yaşamasaydım Huzur'u Yazamazdım", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. VI-VII.

Urgan, Mîna, "Tanpınar'a İlişkin Anılar: 'Kadın Dırdırı Dinlememek İçin Bekâr Kaldım' ", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. VII-VIII.

Okay, M. Orhan, "Tanpınar'a İlişkin Anılar:Ağaçların, Denizin Dilinden Anlardı", *Kitap-lık*, sayı 40, Mart-Nisan 2000, s. VIII.

Yıldız, Saadettin, "Ne İçindeyim Zamanın", *Edebiyat Güncesi*, sayı 15, Mart-Nisan 2000, s. 40-45.

Dirin, İlyas, "A. Hamdi Tanpınar, İ. Habip Sevük Bir Espiri Yüzünden Çarpıştılar I-II", *Kaşgar*, sayı 14,15, Mart, Mayıs 2000, s. 70-81; 77-93.

Çeker, Alper, "Tanpınar'a İade-i İtibar", *Entelektüel (E Dergisi*'nin eki), Nisan 2000, s. 25.

Yıldız, Ali, "Akşam ve Akşamın Ahengi", [Tanpınar'la Baudelaire'in şiirini karşılaştırma denemesi], *Türk Edebiyatı*, sayı 318, Nisan 2000, s. 26-29.

Durukan, Hüseyin, "Gündemdeki Tanpınar", *Yeni Şafak*, 2 Nisan 2000.

Fethi Naci, "Mektuplar'ın Işığında Tanpınar'ın Şairliği", *Cumhuriyet Kitap*, 6 Nisan 2000, s. 3.

Armağan, Mustafa, "Tanpınar'ı Doğru Yayımlamak", *Zaman*, 7 Nisan 2000.

Fethi Naci, "Mahur Beste-I, II, *Cumhuriyet Kitap*, 13, 20 Nisan 2000, s. 3.

Armağan, Mustafa, "Tanpınar'ın Mektubundaki Cinsiyet Hatası", [Antalyalı Genç Kıza Mektup hakkında], *Zaman*, 21 Nisan 2000.

Yavuz, Hilmi, (İrfan Külyutmaz adıyla), "Tanpınarizm'e Dair", *Zaman*/Pazar eki, 70, 30 Nisan 2000.

Abacı, Tahir, "Aydaki Kadın", *Adam Sanat*, sayı 174, Mayıs 2000, s. 24-29.

Enginün, İnci, "Tanpınar ve Semboller", *Türk Dili*, sayı 581, Mayıs 2000, s. 435-443; *Araştırmalar ve Belgeler*, İstanbul 2000, s. 398-336.

Yardım, Mehmet Nuri, "Yarına Kalan Kitaplar: Tanpınar Yeniden", *Size*, sayı 319, Mayıs 2000, s. 21.

Yıldız, Ali, "Huzur Romanında Halk ve Aydınlar", *Türk Edebiyatı*, sayı 319, Mayıs 2000, s. 18-21.

(imzasız), "Tanpınar ve Huzur", *Milliyet*, 7 Mayıs 2000.

Ayvazoğlu, Beşir, "Huzur Nasıl Keşfedildi?", *Türk Yurdu* (Türk Romanı Özel Sayısı), Mayıs-Haziran 2000, cilt 20, sayı 153-154, s. 166-167.

Sarıçicek, Mümtaz, "Huzur Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler", *Türk Yurdu* (Türk Romanı Özel Sayısı), sayı 153-154, Mayıs-Haziran 2000, cilt 20, s. 235-240.

Anar, Turgay, "Tan Pınarına Bakarak Saatlerimiz Ayarlamak", *Sefine*, sayı 2- 3, Mart-Nisan, Mayıs-Haziran 2000, s. 37-47.

Büyükaşık, Erinç, "Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Dönem Romancılığının Değerlendirilmesi", *Yaba Edebiyat*, sayı 4, Mayıs-Haziran 2000, s. 7-9.

Kahraman, Hasan Bülent, "Yitirilmiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi", *Doğu-Batı*, sayı 11, Mayıs-Haziran-Temmuz 2000, s. 9-43.

Coşkun, Zeki, "Huzur Yolculuğu", *Virgül*, sayı 31, Haziran 2000, s. 46-48.

Behar, Cem, "Ahmet Hamdi Tanpınar/Dede Efendi", *Zaman*, 16 Haziran 2000.

Ayvaz, Emre, "Tanpınar'ın Gıcırdayan Dolabı", *Kaşgar*, sayı 16, Temmuz 2000, s. 68-79.

Andı, Eatih, "Beş Şehir'in Beyoğlu'su", *Kaşgar*, sayı 16, Temmuz 2000, s. 59-67; *Hayata Edebiyatla Bakmak*, İstanbul 2006, s. 129-138.

İmzasız, "Tanpınar İle Yeniden", [*Beş Şehir*'in yeni baskısı hakkında], *Zaman*/Pazar eki, sayı 80, 9 Temmuz 2000.

Tuna, Taşkın, "Evvel Zaman Dışında", [Ne İçindeyim Zamanın şiiri için bir yorumlama denemesi], (Nuriye Akman'la röportaj), *Sabah*/Pazar eki, 16 Temmuz 2000.

Durukan, Hüseyin, "Bir Portre, İki Kitap", *Yeni Şafak*, 30 Temmuz 2000.

Çavaş, Raşit, "Tanpınar Adakale'yi Gördü mü / Öğrendi mi?", *Kitap-lık*, sayı 43, Eylül-Ekim 2000, s. 143-147.

Aytekin, Osman, "Tanpınar'ın Huzur Romanında Güzel İnsanlar", *Kürşat*, sayı 8, Eylül-Ekim 2000, s. 176-181.

Ulagay, Osman, "Tanpınar'ın Keşfi", *Milliyet*, 2 Eylül 2000.

Özgüven, Fatih, "Nuran'ın Dönüşü", *Radikal İki*, 17 Eylül 2000; *Yeryüzünden Notlar*, İstanbul 2001, s. 42-45.

Keçeci, Uğur, "Tanpınar'ı Anlama Çabalarına İddialı Bir Katkı: HBK!", *Birikimler*, sayı 6, Ekim-Kasım 2000, s. 119-123.

Okay, Orhan, "Tanpınar'ın Hikâyeleri Üzerine Notlar", *Hece*, (Türk Öykücülüğü Özel Sayısı), sayı 46-47, Ekim-Kasım 2000, s. 176-181.

Yıldız, Alpay Doğan, "Huzur'da Üçüncü Derecedeki Roman Kişilerinin Başkişinin Tecrübe Edinme Sürecindeki Fonksiyonları", *Dergâh*, sayı 129, Kasım 2000, s. 8-11, 23.

2001

İmzasız, "Tanpınar, Ahmet Hamdi", *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*-2, İstanbul 2001, s. 788-792.

İstanbul Bir Terkiptir (Tanpınar'ın Doğumunun 100. Yılı İçin Düzenlenen Sergi'nin Kataloğu), İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür İşleri Daire Başkanlığı, Aralık 2001.

Gürbilek, Nurdan, "Kötü Çocuk Türk", *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul 2001, s. 66-88.

Kurukafa, Vedat, "Mahur Beste Üzerine Bir İnceleme ve Çözümleme Denemesi", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Malatya 2001, sayı 4, s. 133-144.

"Sen Tanpınar'dan Ne Anlarsın?", 18 Ocak 2000, (yöneten: Ayfer Tunç, Konuşanlar: Orhan Koçak, Paul Dumont), *Sorun Soruda – Salı Toplantıları 1999-2000*, İstanbul 2001, s. 183-200.

Caner, Fırat, "Tanpınar'da Arı Şiir ve Nazmın Sonu", *Evrensel Kültür*, Ocak 2001, sayı 109, s. 22-23.

Kütükçü, Tamer, "Kimlikleri Ayarlama Enstitüsü", *Bâbıali Kültür Dergisi*, Ocak 2001, s. 76.

Yücel, Şükran, "Huzursuzluktaki Huzur", *E Dergisi*, sayı 22, Ocak 2001, s. 88-89.

Bostancı, Kahraman, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Bir Tiyatro Anketine Verdiği Cevap", *Türk Dili*, sayı 590, Şubat 2001, s. 157-162.

Kurt, Mustafa, "Tan/pınar Şiirler'in İzinde", *Hece*, sayı 50, Şubat 2001, s. 31-41.

Alemdar, İlhan, "Rüya Öyküleri ya da Öykü Rüyaları", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 58-60.

Çeri, Bahriye, "Yaz Yağmuru ve Acaip Bir Kadın", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 53-56.

Kaya, İ. Güven, "Tanpınar Öykücülüğüne Eleştirel Bir Bakış", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 61-67.

Erden, Aysu - Tuba Sarıtaş, "Ahmet Hamdi Tanpınar Öyküsünde Zaman-Bilinç-Bilinçaltı Çatışması - Bir Örnek: Yaz Gecesi", *Üçüncü Öyküler*, sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 68-79.

Eryürük, Adem, "Tanpınar'ın Pek de İnandırıcı Olmayan Hoş Bir Öyküsü: Yaz Yağmuru", *Üçüncü Öyküler,* sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 80-85.

Gürbüz, Elif, "Rüyaların Kuytusunda Mit", *Üçüncü Öyküler,* sayı 11, Kış-Bahar 2001, s. 86-89.

Asiltürk, Baki, "Bir Kültür Adamının Dünyasına Tanıklıklar", [T. Alptekin'in *Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitabı hakkında], *Hürriyet Gösteri,* sayı 226, Mart 2001, s. 46-48.

Kum, Burhan, "Dönüp Resmi Okumak- Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Anısına", *Türkiye'de Sanat,* Mart-Nisan 2001, sayı 48, s. 20-25.

Kurt, Mustafa, "Muhatabını Arayan Bir Mektup", *Hece,* sayı 52, Nisan 2001, s. 33-36.

Yardım, Mehmet Nuri, "Tanpınar'ı Yeniden Keşfetmek", *Eğitim Bilim,* sayı 32, Mayıs 2001, s. 60-62.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar ve Türk Kültürü", *Türkiye Günlüğü,* sayı 67, Güz 2001, s. 36-43.

Kütükçü, Tamer, "Tanpınar'ın Yaz Yağmuru Hikâyesinde Mekânın Kurgulanışı", *Türk Dili,* sayı 597, Eylül 2001, s. 277-283.

Okur, Enver, "Mektuplarda Yaşayan Tanpınar", *Dergâh,* sayı 139, Eylül 2001, s. 14-18.

Uğurcan, Sema, "Tanpınar'a Şehirlerin Söylediği Tarih", *Türklük Araştırmaları Dergisi,* sayı 10, Eylül 2001, s. 91-108.

Dirin, İlyas, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Memleket Realiteleri", *Hece,* sayı 59, Kasım, s. 78-81.

Okay, Orhan, "Tanpınar'ı Yetiştiren Sosyo-Kültürel Çevre", *Kaşgar,* sayı 24, Kasım-Aralık 2001, s. 21-30.

Savaş, Metin, "Yerlilik, Değişim ve Küreselleşme Bağlamında Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Dergâh,* sayı 141, Kasım 2001, s. 10-11, 15-17.

Savaş, Metin, "Tanpınar'la Sanal Sohbet I-II", *Türk Edebiyatı,* sayı 337, 338, Kasım, Aralık 2001, s. 33-37; 57-59.

Enginün, İnci, "İstanbul", *Dergâh,* sayı 142, Aralık 2001, s. 7-9.

Enginün, İnci, "Yansımalarıyla Tanpınar", *Dergâh,* sayı 142, Aralık 2001, s. 10-11, 22.

Haber: "Yeni Bir A. Hamdi Tanpınar Kitabı / Tanpınar Neden Moda Oldu?", (*Mücevherlerin Sırrı*), *Kültür&Sanat/Zaman,* 25 Aralık 2001.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar ve Bergson, I-II", *Zaman,* 26 Aralık 2001, 2 Ocak 2002; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar,* İstanbul 2005, s. 240-244.

Alkan, A. Turan, "Saç Jölesi ve Tanpınar!", *Zaman,* 29 Aralık 2001.

2002

Aksoy, Ali, "Uzaktan Yazılmış 'Bursa'da Zaman' ", *Bursa Denemeleri*, İstanbul 2002, s. 22-35.

Dara, Ramis, "Tanpınar'ın Bursa İzni", *Bursa Denemeleri*, İstanbul 2002, s. 14-21.

Demiralp, Oğuz, "Tanpınar'ın Gizli Hazinesi", *Mücevherlerin Sırrı*'na önsöz, YKY, 2002; *Satırlar Arasında Aylaklık*, İstanbul 2006, s. 174-176.

Demiralp, Oğuz, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, cilt 3, İstanbul 2002, s. 24-35.

Alver, Köksal, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İdeolojik Örgü", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 15-23; bu yazının geliştirilmiş hali derginin ilaveli ikinci baskısında "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Bakış Açısı" adıyla yayımlanmıştır: 21 Ağustos 2006)

Su, Hüseyin, "Rüya Gören Öyküler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 24-38.

Okay, Orhan, "Kaderin Eşiğinde Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 7-14.

Çetin, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiiri", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 39-56.

Kahraman, Âlim, "Tanpınar'ın Denemeciliği Üzerine", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 57-60.

Karadeniz, Abdurrahim, "Mektuplarındaki Tanpınar: O Kadar Az Kendimiz Oluyoruz ki!", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 61-69.

Adalı, Murat, "Geleneğin Farklı Bir Yorumcusu: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 70-74.

Lekesiz, Ömer, "Tanpınar Nereden ve Nasıl Bakar?", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 75-83.

Türinay, Necmettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar: 1932 Öncesi ve Sonrası", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 84-90.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ı Düşünürken", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 91-93.

Sağlık, Şaban, "Bir Şahsî Nizam'ın Peşinde Estetiği ve Felsefeyi Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 94-119.

Armağan, Mustafa, "Tanpınar'ın Tılsımlı Aynasında Şehirler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 120-125.

Aydın, Ertuğrul, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Tarih ve Zaman", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 126-143.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Eserin Macerası Yahut Mağaranın Eşiğindeki Tanpınar",

Hece (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 146-154.

Dirin, İlyas, "Tanpınar'ın Yazılarının Bibliyografyası'na Zeyl", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 155-165.

Dirin, İlyas, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yayımlanan İlk Yazısı", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 167-169.

Dirin, İlyas; Özdemir, Şaban; Anar, Turgay, (Haz.:)"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Üzerine Makaleler ve Yaşadığım Gibi'de Yer Almayan Yazı, Röportaj ve Anketlerinden Seçmeler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 170-196.

Dirin, İlyas; Özdemir, Şaban, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri Hakkında Yazılanlar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 197-210.

Dirin, İlyas, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir, Yazı, Röportaj ve Anketlerinin Yayımlandığı Dergi ve Gazeteler", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 61, Ocak 2002, s. 211.

Kütükçü, Tamer, "Tanpınar, Modernite ve Mekân", *Türk Edebiyatı*, sayı 339, Ocak 2002, s. 22-24.

Okay, Orhan, "Tanpınar'ın Rüyalar Dünyası", *Kaşgar*, Ocak-Şubat 2002, sayı 25, s. 29-35; *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 101-106.

Özgüven, Fatih, "Tanpınar'a Bir 'Bakış'", *Radikal İki*, 6 Ocak 2002.

İlhan, Havva Setenay, "Saatlerimizi Ayarlayan Adam", (*Hece* dergisinin özel sayısı hakkında) *Yeni Şafak*, 13 Ocak 2002.

Kahraman, Hasan Bülent, "Nâzım ve Tanpınar", *Radikal*, 31 Ocak 2002.

Kuyaş, Nilüfer, "Huzursuz Miras: Suat'ın Mektubu", *Entelektüel* (*E*'nin ilavesi), sayı 35, Şubat 2002, s. 35-36; *Başka Hayatlar*, İstanbul 2003; *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2.b., Ağustos 2006, s. 63-66.

Fedai, Celâl, "Yazarın Tamamlanmamış İlk Romanı Olarak 'Mahur Beste'", *Dergâh*, sayı 144, Şubat 2002, s. 10-19; *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 126-132.

Dirin, İ., Anar, T., Özdemir, Ş., "Mücevherlerin Sırrı", (Kitap hakkında konuşma), *Varlık*, sayı 1134, Mart 2002, 6-7.

Kaplan, Sefa, "Tanpınar'ın Menderes Öfkesi", *Hürriyet*, 1 Mart 2002.

Yavuz, Hilmi, " 'Bir Gül Bu Karanlıklarda' Dolayısıyla Tanpınar ve Ülgener İlişkisi Üzerine-I-II", *Zaman*, 27 Mart, 3 Nisan 2002; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul 2005, s. 236-239.

Bek, Kemal, "Yahya Kemal" (Tanpınar'ın kitabının YKY baskısı hakkında), *Varlık*, Nisan 2002.

Çeri, Bahriye - Alemdar, İlhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türkçede Yayınlanmamış Bir Yazısı", *Dergâh*, sayı 146, Nisan 2002, s. 3-5.

Bek, Kemal, "Tanpınar'ın Mücevherleri", *Virgül*, sayı 50, Nisan 2002, s. 25-27.

Ayvazoğlu, Beşir, "Tanpınar ve Demokrat Parti", *Türk Edebiyatı*, sayı 342, Nisan 2002, s. 20-22.

Asiltürk, Baki, "Tanpınar Yeniden", (Şiirleri hakkında), *Hürriyet Gösteri*, sayı 236, Nisan 2002, s. 31-32.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar Üzerine Değerlendirmeler", *Hürriyet Gösteri*, sayı 236, Nisan 2002, s. 38-41.

Moran, Tatyana, "Orhan Pamuk Versus Ahmet Hamdi Tanpınar", *Cumhuriyet Kitap*, 25 Nisan 2002.

Andaç, Feridun, "Zamanın Aynasında Bir Yazar: Tanpınar", *E*, Mayıs 2002, s. 64.

Uçman, Abdullah, (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* kitabı hakkında Alper Çeker ile konuşma), *Varlık*, sayı 1136, Mayıs 2002, s. 10-11.

İleri, Selim, "Tanpınar'ı Tanımak...", (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* üzerine), *Cumhuriyet*, 14 Mayıs 2002.

Hızlan, Doğan, "Amerikan Yayınevinde İlk Çeviri Tanpınar", *Hürriyet*, 20 Mayıs 2002.

Kazıcı, Mustafa H., "Tanpınar Şiiri ve Estetik Açılımları", *Sedir*, sayı 4, Mayıs 2002, s. 8-11.

Okay, Orhan, "Huzur: Yüzbinlerce Ruh Bir Âraf'ta", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), sayı 65-67, Mayıs-Temmuz 2002, s. 591-599.

Uçman, Abdullah, "Mücevherlerin Sırrı", *Kitap-lık*, sayı 53, Mayıs-Haziran 2002, s. 174-178.

Enginün, İnci, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Türk Dili*, sayı 606, Haziran 2002, s. 491-493.

Asiltürk, Baki, "Bir Gül Bu Karanlıklarda", *Hürriyet Gösteri*, sayı 238, Haziran 2002, s. 20-21.

Gündüz, Olgun, "Türkiye'nin Batılılaşma Serüveninde Özgün Bir portre: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Tezkire*, sayı 11, Temmuz-ekim 2002, s. 108-121; *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2002, sayı 3, s. 13-28.

Savaş, Metin, "Huzur'da Ayna Motifi", *Dergâh*, sayı 149, Temmuz 2002, s. 23.

Ayvaz, Emre, "Tanpınar İçin Üç Derkenar: Sevinç, Kafa Karışıklığı, Burukluk" (Mücevherlerin Sırrı hakkında), *Akşam-lık*, sayı 9, 5 Temmuz 2002, s. 3.

Yavuz, Hilmi, "Huzur, Bir 'Müzikal Roman' mı?", *Zaman*, 31 Temmuz 2002; *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul 2005, s. 101-103.

Alver, Köksal", "Ahmet Hamdi Tanpınar: Türk Muhafazakârlığının Estetiği", *Tezkire*, sayı 11, Temmuz-Ekim 2002, s. 101-107.

Şişmanoğlu, Şehnaz, "Mahur Beste'de 'Ayna'lanan 'Eksiklik' Sorunu", *E*, sayı 41, Ağustos 2002, s. 76-78.

Hızlan, Doğan, "Huzur'u Tanpınar'da Bulanlar" (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* hakkında), *Hürriyet*, 21 Ağustos 2002; *Yalnızlık Kahvesi*, İstanbul 2003, s. 270-271.

Şişmanoğlu, Şehnaz, "Tanpınar İçin Yüz Yazı: *Bir Gül Bu Karanlıklarda*", *Kanat* (Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Merkezi Haber Bülteni), Güz 2002, sayı 10, s. 12.

Kahraman, Âlim, "Tanpınar Yayıncılığı Üzerine Bazı Dikkatler ve Tanpınar'ın Bilinmeyen İki Yazısı", *Kaşgar*, sayı 29, Eylül-Ekim 2002, s. 70-85.

Alptekin, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları", *Hürriyet Gösteri*, sayı 242, Ekim 2002, s. 46-51.

Törenek, Mehmet, "Beş Şehir Etrafında", *Dergâh*, sayı 152, Ekim 2002, s. 16-18.

Eğin, Oray, "Tanpınar'dan Bir Hazine" (Edebiyat Dersleri hakkında), *Milliyet Kültür-Sanat*, 28 Kasım 2002.

Yavuz, Hilmi, "Kırtipil Bir Defter", *Kitap-lık*, sayı 56, Kasım-Aralık 2002, s. 128-129.

Uç, Himmet, "Hep O Şarkı ve Mahur Beste Arasında Bir Mukayese", *İlmî Araştırmalar* 13, Aralık 2002, s. 183-190.

2003

Gümüş, Semih, "Sahnenin Dışındakiler", *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, İstanbul 2003, s. 378-388.

İmamoğlu, Tuncay, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik ve Değişim", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 2, Erzurum 2003, s. 131-148.

Kılıç, Latife, "Hikâye Yazarı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, sayı 21, Erzurum 2003, s. 129-145.

Aliş, Şehnaz, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Sosyal Tenkit", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 19-26.

Asiltürk, Baki, "Tanpınar'ın Şiirlerinde Duyular", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 27-38.

Başer, Nami, "Tanpınar'da Proust", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 39-46.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Şiir Çalışması", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 47-56.

Kefeli, Emel, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Dili: Beyaz ve Mavi", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 57-60.

Kerman, Zeynep, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi Hakkında Bazı Görüşler", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 71-78.

Koç, Murat, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Kıyafet-Ka-

rakter İlişkisi Üzerine Bir Deneme", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 79-88.

Köroğlu, Erol, "Hayata Çok Yaldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: Sahnenin Dışındakiler'de Bugünü Yaşamanın İmkânsızlığı", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 89-100.

Uçman, Abdullah, "Ölümünün 40. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. s. 107-118.

Uğurcan, Sema, "Tanpınar'ın Eserlerinde 'Hayat' Kelimesi Etrafında Bir Gezinti", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz.: S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 119-131.

Atsız, Bedriye / Christopher K. Neumann, "Kindlers Neues Literatur Lexikon'dan ? Ahmet Hamdi Tanpinar" (Çev.: Ş. Yüce), *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, (Haz. S. Uğurcan), İstanbul 2003, s. 133-138.

Hızlan, Doğan, "Tanpınar'ın Sönmüş Kibritleri" (*Edebiyat Dersleri* hakkında), *Hürriyet*, 14 Ocak 2003.

İpek, İdil, "O Mütevazıydı, Bizse Çekingen", *Akşam-lık*, 3 Ocak 2003, s. 10-11.

Ertan, Ozan, "İstediğimiz Gibi Bir Romanımız Olsa Farkına Varır mıydık?" (*Bir Gül Bu Karanlıklarda* hakkında), *Akşam-lık*, 3 Ocak 2003, s. 3.

Aşkun, Nevhis C., "Ahmet Hamdi Tanpınar Hocamı Anarken", *Eskişehir Sakarya Gazetesi*, 26 Ocak 2003.

Sayar, Ahmet Güner, "Tanpınar'da Ülgener Etkisi Var mı?", (Hilmi Yavuz'a cevap), *Türk Edebiyatı*, sayı 352, Şubat 2003, s. 60-65.

Sevindi, Nevval, "Bir Zarif Selâmdır Şehrin Kelamı"(Tanpınar'ın mektuplarında Paris) *Zaman-Turkuaz*, 2 Şubat 2003.

Yavuz, Hilmi, "Tanpınar, "Entelektüel Moda' mı?", *Zaman*, 23 Şubat 2003.

Abacı, Tahir, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Nazım Hikmet'in Benzer Yanları", *Yasakmeyve*, sayı 1, Şubat-Mart 2003, s. 72-78.

Durak, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar Şiirinde Etkile(n)me", *Hürriyet Gösteri*, sayı 246, Şubat-Mart 2003, s. 22-25; *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 61-74.

Erdem, Mehmet Dursun, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nı 'Psikanalizm ve Edebiyat' Açısından Çözümleme Denemesi", *Dergâh*, sayı 157-158, Mart-Nisan 2003, s. 15-18, 5-19.

Durak, Mustafa, "Neden Ahmet Hamdi Tanpınar Şiir Yarışması", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 9-16.

Durak, Mustafa, "Tanpınar'ca Şiirsel Tractatus", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 17-28.

Doğan, Mehmet H., "Tanpınar Şair Tanpınar'ı Anlatıyor", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 29-35.

Durak Mustafa (Derleyen:), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Şiiri Üstüne", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 36-42.

Gülmez, Bahadır, "Tanpınar'ın Şiirle İlişkisi Bir Rüya Hali", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiilerleri*, İstanbul 2003, s. 43-48.

Korkut, Ece, "Tanpınar'ın Şiir Dili ve Evreni", *A.H.Tanpınar Şiiri ve 2002 Bursa Şiirleri*, İstanbul 2003, s. 49-60.

Sarıkaya, Orhan, "İşgal Yılı İstanbul'u ya da *Sahnenin Dışındakiler*", *Kitap Haber*, sayı 16, Nisan-Mayıs, s. 44-45.

Doğan, Mehmet Can, "Tanpınar'ın Bileşik Kaplarındaki Basınç", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 88-93.

Okay, Orhan, "Türk Süsleme Sanatları Karşısında Tanpınar", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 94-98.

Özgül, M. Kayahan, "Atlantisten Gelen Adam", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 68-87.

Tapınç, Onca, "Yirmi Yıl Boyunca Eksik Okuduk", *Radikal Kitap*, 20 Haziran 2003, s. 7.

Uç, Himmet, "Tanpınar ve Kış Bahçesi", *Yedi İklim*, sayı 159-161, Haziran-Ağustos 2003, s. 47-50.

Haksal, Ali Haydar, "Huzur Romanında Savaş Psikolojisi: Ya Dünya İmparatorluğu Ya Siyah Ölüm", *Yedi İklim*, sayı 159-161, Haziran-Ağustos 2003, s. 57-62.

Timuroğlu, Senem, "Tanpınar'ın Şahsî Miti: Rüya", *Varlık*, sayı 1124, Haziran 2003, s. 58-59.

Tüysüzoğlu, Fatma – Bektaş, Tolga, "Ferahfezâ Mûcuzesi: 'Huzur' ", *Kitap-lık*, sayı 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

Koç, Murat, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve İstanbul'un Fethi", *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, sayı 3, Temmuz 2003, s. 62-71.

Özgen, Mutlu, "Bursa'da Zaman", *Tabiat ve İnsan*, sayı 37, Eylül 2003, s. 33-37.

Yıldırım, Tahsin, "Tanpınar'ın Kitaplarına Girmemiş Bazı Yazıları", *Kaşgar*, sayı 33, Mayıs-Haziran 2003, s. 58-59.

Uçman, Abdullah, "Tanpınar'ın Hikâyelerini Yeniden Okurken", *Kaşgar*, sayı 34, Eylül-Ekim 2003, s. 70-78.

Alptekin, Turan, "Ahmet Hamdi Tanpınar Hakkında Bir Tartışmaya Son Nokta", *Hürriyet Gösteri*, sayı 253, Kasım 2003, s. 18-21.

2004

Kerman, Zeynep, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Edebiyat Tarihi'ni Yeniden Okurken", *Zeynep Korkmaz Armağanı*, Ankara 2004, s. 253-260.

Yardım, Mehmet Nuri, "Dörtbaşı Mâmur Bir Edebiyatçı: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Unutulmayan Edebiyatçılarımız*, İstanbul 2004, s. 99-102.

Balcı, Yunus, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde 'Ayna' Üzerine", *Arayışlar-İnsan Bilimleri Araştırmaları*, sayı 11, 2004, s. 69-84.

Alptekin, Turan, "Şiirde Estetik Biçimleniş ve Aktarımı", *Hürriyet Gösteri*, sayı 256, Şubat 2004, s. 49-52.

Işın, Ekrem, "Tanpınar'ın İstanbul'u Üzerine Düşünceler", *Kitap-lık*, sayı 69, Şubat 2004, s. 54-57.

Kaplan, Sefa, "Yahya Kemal ve Tanpınar Oryantalis miydi?", *Adam Sanat*, sayı 217, Şubat 2004, s. 36-41.

Türk, Bahadır, "Doğu Bahçelerinde Batılı Bir Bakışın Huzur(suzluk)u: A. H. Tanpınar ve Türk Muhafazakârlığı", *Liberal Düşünce*, sayı 34, Bahar 2004, s. 59-65.

Yener, Ali Galib, "Geçmişin Muhafazası, Postmodern Okuma ve Tanpınar'a Yeniden Dönmek", *Hece*, sayı 87, Mart 2007, s. 12-16.

Enginün, İnci, "Teslim", *Baykan Sezer'e Armağan*, İstanbul Mart 2004, s. 521-529.

Doğan, Âbide, "Huzur'un Huzursuz Kadını: Nuran", *Türk Dili*, sayı 628, Nisan 2004, s. 339-347.

Abacı, Tahir, "Huzur Hangi Makamda Bestelendi", *Varlık*, sayı 1159, Nisan 2004, s. 30-33.

Sunat, Halûk, "Tanpınar'ın Yazınsal Metni, Müzik ve 'Psikanalitik Duyarlıklı Bakış'", *Varlık*, sayı 1160, Mayıs 2004, s. 68-72.

Andı, M. Fatih, "Zülüflü Eliflerin Meleği Yahut Tanpınar'da Hattın Estetiği", *Kaşgar*, sayı 37-38, Mayıs-Ağustos 2004, s. 195-2002; *Hayata Edebiyatla Bakmak*, İstanbul 2006, s. 117-127.

Kayaalp, Levent, "İmkânsız Babalık" [Mahur Beste ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü etrafında bir okuma], *Virgül*, sayı 74, Haziran 2004, s. 18-24.

Okay, Orhan, "Politika Batağında Derbeder Bir Şair: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece*, sayı 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 497-505.

Coşkun, Betül, "Tanpınar'ın Siyasete Bakışı ve Siyasî Yaşamı", *Hece*, sayı 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 506-510.

Örgen, Ertan, "Siyasetin Durağında Edebiyatın İçinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Samet Ağaoğlu", *Hece*, sayı 90-92, Haziran-Ağustos 2004, s. 536-544.

Eşitgin, Dinçer, "Tanpınar'ın Mavi Maviydi Gökyüzü adlı Şiiri", *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim*, sayı 52-53, Haziran-Temmuz 2004, s. 35-36.

Irzık, Sibel, "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Şehir ve Zaman", *İstanbul*, sayı 51, Ekim 2004, s. 132-134.

Tökel, Dursun Ali, "Tanpınar'ın Bizim Hikâyemizi Arayışı ve Bu Arayışta Hüseyin Su'nun Yeri", *Kafdağı*, sayı 27, 2004, s. 12-16.

2005

Emre, İsmet, "Tan'ın Pınar'a Eriştiği Şehir: Bursa", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa/Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 13-25.

Selçuk, Ali, "...Tanpınar... Gül... Bursa...", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 37-38.

Beriş, Emrah – Türk, Bahadır, "Bursa: Tanpınar'ı Anlamaya Açılan Efsunlu Kapı", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 39-53.

Gülgönül, Mehmet, "Tanpınar'ın Dünyasında Bursa Bursa'nın Dünyasında Tanpınar", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 55-79.

Büyük, Ünal, "Tanpınar'da Bursa", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 81-97.

Ahaladze, Ana, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Beş Şehir kitabındaki Bursa'da Zaman Bölümünde Teşhis ve İntak", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 99-107.

Coşkun, Betül, "Yapma Cennet ya da Tahtgâh-ı Kadim", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 109-129.

Akkanat, Cevat, "Bir Ana-Sığınak Olarak Tanpınar'ın Eserlerindeki Bursa", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 131-145.

Ayaydın, Kibar, "Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya,", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa, / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 147-159.

Alptekin, Leylâ, "İçimizin Aydınlık Aynasından Geçen Rüya", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa, / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 161-172.

Akbulut, Mehmet, "Su Seslerinin Beyaz Bahçesindeki Şehir", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 175-185.

Öksüz, Neslihan, "Bir Şaire Şehir Olmak", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 187-195.

Özdemir, Yaşar Bedri, "Konuşan Mekânlar, Susturulamayan Düşler", *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya*, İstanbul 2005, s. 197-215.

Tümer, Gürhan, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mimarlık", *Arredamento Mimarlık*, Ocak 2005, s. 89-95.

Acar, Zafer, "İmgelerin Gölgesine Sığınan Ahmet Hamdi Tanpınar Şiiri", *Yedi İklim*, sayı 178, Ocak 2005, s. 51-54.

Ayaydın, Kibar, Bir Yalnızlık Seremonisi / Tanpınar'a Selâm Olsun", *Türk Edebiyatı*, 375, Ocak 2005, s. 42-44.

Hızlan, Doğan, "Bursa Tanpınar'ı Unutmuyor", *Hürriyet*, 28 Ocak 2005; Edebiyat Daima, İstanbul 2006, s. 150-151.

Kumsar, İsmail Alper, "Zaman Eksenli Medeniyet Buhranı ve İroni / Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Tanpınar", *Kırklar*, sayı 10, Ocak-Şubat 2005, s. 29-39.

Açıl, Berat, "Huzur'un Örtük Anlamları", *Varlık*, sayı 1169, Şubat 2005, s. 64-68.

Tetik, Ahmet, "A. H. Tanpınar'ın Askerliği ve Milletvekilliğine Ait Belgeler", *Kitap-lık*, sayı 81, Mart 2005, s. 60-65.

Demirel, İsmail, "Kış Notları-II / Ahmet Hamdi Tanpınar", *Yedi İklim*, sayı 180, Mart 2005, s. 35.

Arslanbenzer, Hakan, "Eskimeyen Kitaplar: Huzur", *Kılavuz*, sayı 24, Mart 2005, s. 18.

Doğan, Mehmet Can, "İçimizde Çalışan Bıçaklar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sonsuzluk ve Bir Gün*, sayı 1, Mart-Nisan 2005.

Işın, Ekrem, "Huzur Dersleri", *Kitap-lık*, sayı 82, Nisan 2005, s. 103-105.

Birkiye, Atilla, "Tanpınar ve Huzur", *Asklepios*, sayı 8, Nisan-Mayıs-Haziran 2005, s. 92-98.

Işın, Ekrem, "Mümtaz: Çoksesli Bir Düşünce Repertuarı", *Kitap-lık*, sayı 83, Mayıs 2005, s. 103-105.

Özen, Saadet, "İşte Tanpınar'a 'Huzur' Veren Nuran", *Vatan/Kitap*, 1 Mayıs 2005, s. 14-15.

Gümüş, Seval Şahin, "Tanpınar'dan Yeni Ders Notları", *Hürriyet Gösteri*, sayı 270, Mayıs 2005, s. 86.

Özen, Saadet, "Bir 'Kahraman'ın Gerçek Öyküsü", *Vatan Kitap*, sayı 14, 11 Mayıs 2005, s. 14-15.

Orhanoğlu, Hayrettin, "Behçet Bey'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a Mektup", *Ada*, Yaz 2005, s. 36-37.

Bedri, Yaşar, "Bursa'da Zaman", *Ada*, Yaz 2005, s. 86-92.

Öztürk, Hasan, "Ahmet Hamdi Tanpınar Nasıl Yazar/dı?", *Ada*, Yaz 2005, s. 103.105.

Kurtuluş, Hakkı, "Tanpınar'a Mektup", *Kitap-lık*, sayı 84, Haziran 2005, s. 10-11.

Berksoy, Berkiz, "Tanpınar'ın Düşüncesi 'Sentez' Değil, 'Armoni' Odaklıdır", *Hürriyet Gösteri*, sayı 271, Haziran 2005, s. 32-33.

Okuyucu, Cihan, "Tanpınar'ın Klasik Türk Edebiyatı Hakkındaki Görüşleri", *Berceste*, sayı 38, Ağustos 2005, s. 10-15.

Öztürk, Hasan, "Sahnenin Dışındakiler Romanında Yazarlar", *Dergâh*, sayı 188, Ekim 2005, s. 5-6.

Çetin, Osman, "Yeniden Tarih Oluşturma Enstitüsü", *Dergâh*, sayı 188, Ekim 2005, s. 11, 14.

Önertoy, Olcay, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Fantastik Ögeler", *Hürriyet Gösteri*, sayı 274, Ekim 2005, s. 58-60.

Gürsoy, Ülkü, "Mahur Beste Üzerine Bir Değerlendirme", *Millî Folklor*, sayı 68, Kış 2005, s. 59-66.

Çetin, Nurullah, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Ne İçindeyim Zamanın Şiirini Tahlil", *Millî Eğitim*, sayı 70, Aralık 2005, s. 8-16.

2006

Gürbilek, Nurdan, "Bitmeyen Çıraklık – Benjamin ile Tanpınar'da Kayıp ve Kurtarma", *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, İstanbul 2006, s. 183-232.

Uçman, Abdullah, "Değişen Değerler karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Yeni Türk Edebiyatı Tarihi I*, sayı 7, 2006, s. 479-509.

Demiralp, Oğuz, "Türk Romantiği Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar", (Modernleşme ve Batıcılık), *Satırlar Arasında Aylaklık*, İstanbul 2006, s. 177-191.

Duman, Halûk Harun, "Edebiyata Adanmış Bir Hayat: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Journal of Social Sciences*, sayı 3, Kış 2006, s. 33-46.

Akay, Ali, "Tanpınar'da İçerisi ve Dışarısı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 5-7.

Okay, Orhan, "Şiirler, Romanlar ve Akademik Yorgunluklar Arasında On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 13-20.

Hızlan, Doğan, "Sönmüş Kibritin İzinde", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 21-50.

Atiş, Sarah Moment, "Çağdaş Türk Hikâyesinde Semantik Yapı / Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları ve Diğer Hikâyelerinin Tahlili", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 51-77.

Uçman, Abdullah, "Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 79-94.

Uğurcan, Sema, "Zihniyetlerin Yansıma Alanı Olarak Tanpınar'ın Romanları", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 95-102.

Kefeli, Emel, "Tanpınar'ın Hayal Dünyasında Yaşadığı Coğrafya'nın İzleri", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 103-106.

Andı, M. Fatih, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 107-112.

Asiltürk, "Parçalılıktan Bütünselliğe Bir İdealar Tablosu: "Her Şey Yerli Yerinde", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 113-116.

Samsakçı, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Ses", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 117-123.

Günday, Rifat, "Proust ve Tanpınar'ın Zaman Algısı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 125-151.

Ayvaz, Emre, "Sonradan Gelenin Tanıklığı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 153-163.

Başkal, Zekeriya, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yahya Kemal Monografisi Üzerine", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 165-167.

Aydın, Mehmet, "Tanpınar'da Eski ve Yeni Üstüne", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 169-181.

Kütükçü, Tamer, "Tanpınar'ın bir Hikâyesinde Mekânın ve Mekânsal Unsurların Kültürel Dolayımı", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 183-192.

Anar, Turgay, "Dünyevi Zevkler Bahçesinde İki Usta: Tanpınar ve Bosch", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 193-198.

Şahin, Seval, "Bir Oyun Kurumu: Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 199-227.

Alptekin, Leylâ, "Aynadaki kim? Medeniyet Buhranının İki Çehreli Çocukları", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 229-231.

Anar, Turgay, "Tanpınar'ın Süreli Yayınlarda Kalmış Çevirileri", *Toplumbilim* (A. H. Tanpınar özel sayısı), sayı 20, İstanbul 2006, s. 233-234.

Oral, Mustafa, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Anlatı Sanatında Antalya: Akdeniz'e İnmenin Anlamı Üzerine Düşünmek", *Folklor/Edebiyat*, sayı 48, 2006, s. 227-236.

Öztürk, Serdar, "Tanpınar'ın Oyun Dünyaları: Sinema-Enstitü-Kıraathane", *Toplum ve Bilim*, sayı 106, 2006, s. 155-173.

Enginün, İnci, "Tanpınar'ın Mükemmellik Çabası-Şiir Müsveddeleri Üzerinde Bir Deneme", *Journal of Turkish Stadies / Türklük Bilgisi Araştırmaları II, (Orhan Okay Armağanı)*, Harvard 2006, s. 37-50.

Kahraman, Âlim, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Gemi Metaforu", *Journal of Turkish Stadies /Türklük Bilgisi Araştırmaları II, (Orhan Okay Armağanı)*, Harvard 2006, s. 95-105.

Köroğlu, Erol, "Tanpınar'a Göre Ahmet Midhat: Esere Hayattan Girmek yahut Eseri Hayatla Yargılamak", *Merhaba Ey Muharrir – Ahmet Midhat Üzerine Eleştirel Yazılar*, (haz.: Nüket Esen - Erol Köroğlu), İstanbul 2006, s. 329 – 337.

Zavotçu, Gencay, "Tanpınar'ın İki Eserinde Musiki, Lezzet ve Tad Temaları", *Journal of Turkish Stadies /Türklük Bilgisi Araştırmaları II, (Orhan Okay Armağanı)*, Harvard 2006, s. 379-384.

Öztürk, Veysel, "Tanpınar'da Sanatın Meşrulaşması", *Parşömen*, sayı 1, Kış 2006, s. 1-22.

İpekçi, Leylâ, "Baba Olmak Oğul Olmak" (*Saatleri Ayarlama Ensitütüsü* hakkında), *Virgül*, sayı 91, Ocak 2006, s. 26-29.

İnci, Handan, "Tanpınar'ın Nuri İyem'i / Nuri İyem'in Tanpınar'ı", *Sanat Çevresi*, sayı 327, Ocak 2006, s. 76-80.

Kırımlı, Bilâl, "Bir Aşk Romanı: Huzur veya Ben Neyim ve Bu Hal Neyin Nesi?" *Türklük Bilimi Araştırmaları*, sayı 19, Bahar 2006, s. 343-362.

İmzasız, "Tanpınar'da Musiki" (N. T. Karaca'nın *A.H.Tanpınar ve Musiki* adlı kitabı hakkında), *Kitap Zamanı*, 6 Mart 2006, s. 59

Uçman, Abdullah, "Tanpınar'ın Mirası ve Mehmet Kaplan", *Dergâh*, sayı 194, Nisan 2006, s. 9.

Demircan, Ömer, "Tanpınar ve Devrik Cümle", *Kitap-lık*, sayı 93, Nisan 2006, s. 118-123.

Büyüker, Kâmil, "Tanpınar'ın Nefesi: Musiki" N. T. Karaca'nın *A.H.Tanpınar ve Musiki* adlı kitabı hakkında), *Kitap Haber*, sayı 28, Nisan-Mayıs 2006, s. 36-37.

Uçkan, Ayşe, "Unutulmayan Kitaplar: Huzur", *Kitap Haber*, sayı 28, Nisan-Mayıs 2006, s. 90-93.

Öztürk, Hasan, "Aynadaki Kadın Romanında Yazarlar", *Dergâh*, sayı 195, Mayıs 2006, s. 6, 22.

İnci, Handan, "Eşik'te Bir Yazar", *Eşik Cini*, sayı 3, Mayıs-Haziran 2006, s. 4-6.

Anar, Turgay, "Evin Sahibi Hikâyesinde Korkunun Mekânı Olarak Tanpınar", *Eşik Cini*, sayı 3, Mayıs-Haziran 2006, s. 18-25.

Demiralp, Oğuz, "Erenköy'de Bir Kadın, Bir Erkek", *Eşik Cini*, sayı 3, Mayıs-Haziran 2006, s. 44-46.

Berksoy, Berkiz, "Bir Entelektüel Olarak Tanpınar", *Doğu-Batı, Entelektüeller III*, sayı 37, Mayıs-Temmuz 2006, s. 111-131.

Tolunay, İsmail, "İstanbul'u Nasıl Anattılar" (M.A. Ersoy, A.H.Tanpınar, N.F.Kısakürek), *Kitap Haber*, sayı 29, Haziran-Temmuz 2006, s. 16-19.

Çağlıyan, Zeyneb, "Erken Cumhuriyet Dönemi Sentezci Muhafazakârlığı'nda Değişim: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernleşmesi", *Muhafazakâr Düşünce*, sayı 9-10, Yaz-Güz 2006, s. 79-99.

Durukan, Deniz, "A.H. Tanpınar-Saatleri Ayarlama Enstitüsü", *Varlık*, sayı 1187, Ağustos 2006, s. 27.

Kerman, Zeynep, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Resim ve Musiki: 'Mâhur Sularında Tutuşan Gemi'", *Türk Edebiyatı*, sayı 394, Ağustos 2006, s. 34-38.

Uçan, Hilmi, "Entelektüelin Kimliği, İşlevi ve Bir Entelektüel Olarak Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 17.

Berksoy, Berkiz, "Tanpınar'da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği: Contrepoint", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2007, s. 34

Yener, A. Galib, "Tanpınar'daki Biz - Bizdeki Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 87-92.

Şevki, Abdullah, "Toplumumuza Bakış Açısı ve Siyasi Duruşu Yönünden Ahmet Hamdi Tanpınar", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 93-98.

Özgül, M. Kayahan, "Edib Tanpınar'dan Edebiyat Tarihçisi Tanpınar'a", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 99-114.

Yıldız, Nalân, "Şairin Aynasındaki Kara Kedi", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 171-179.

Samsakçı, Mehmet, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Sinema", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 195-203.

Yanar, Işık, "Zaman Algılarında Simge ve Temsil", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 232-240.

Samsakçı, Mehmet, " 'Yeni Debussy'ler Aldım. Behemehal Gelin...", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 285-289.

Anar, Turgay, "Tanpınar'ın Bilinmeyen Dört Yazısı", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 299-315.

Günaydın, Yusuf Turan, "Tanpınar Bibliyografyasına Ek", *Hece* (A. H. Tanpınar özel sayısı), genişletilmiş 2. baskı, Ağustos 2006, s. 341-367.

Samsakçı, Mehmet, "Tanpınar'a Göre ve Tanpınar'da Yeni ve Modern", *Dergâh*, sayı 199, Eylül 2006, s. 17-18.

Batmankaya, Murat, "Tanpınar Rehberliğinde Bir Şairin Nesir Dünyasına 'Kolalı Yaka'dan Giriş", *Eşik Cini*, sayı 5, Eylül-Ekim 2006, s. 106-110.

Tosun, Necip, "Yaralı Bilinç'te Müzik, Zaman ve Rüya Estetiği /Ahmet Hamdi Tanpınar Öykücülüğü", *Hece Öykü*, sayı 10, Ekim 2006.

Erdoğan, Tamer, " 'Bir Geçiş ve Medeniyet Mücadelesi Devri' Edebiyat Tarihi" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin YKY baskısı üzerine), *YKY Haber Bülteni*, Aralık 2006, s. 5.

Hızlan, Doğan, "Efsane Kitap Vitrinlerde" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin YKY baskısı), *Hürriyet*, 30 Aralık 2006.

2007

Ayvaz, Emre, "Tanpınar'ın Edebiyat Tarihini Nasıl Okuyalım?", *Kitap Zamanı*, 1 Ocak 2007, s. 6.

Uçman, Abdullah, "Niçin Tanpınar, Yeniden", (Konuşan: Seval Şahin), *Hürriyet Gösteri*, sayı 286, Ocak 2007, s. 7-10.

Öztürk, Hasan, "Kendimizi Bilmekle Başlayan Yazar", *Radikal İki*, 7 Ocak 2007.

Hatipoğlu, Aytekin, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Yeniden ve 'Yeni'", *Vatan Kitap*, 15 Ocak 2007, s. 6.

Öz, Ahmet, "Ârafta Bir Usta: Tanpınar", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 4.

Türkeş, A. Ömer, "Modern Muhafazakâr; Ahmet Hamdi Tanpınar", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 6-7.

Yıldırım, Çiğdem, "Tanpınar ve Poe Öykülerinin Ortak Bunalımı ve Ortada Kalanı: Benliği Zihninde Karışan Adam", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 8-9.

Akkıyal, Berna, "Huzur'a Dair Bitmeyen Huzursuzluğumuz", *BirGün/Kitap*, sayı 31, 25 Ocak 2007, s. 10-11.

Uçman, Abdullah, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nin Birçok Bölümünü Roman Gibi Okuyabilirsiniz", (Konuşan: Beşir Ayvazoğlu), *Türk Edebiyatı*, sayı 4000, Şubat 2007, s. 58-63.

Bulut, Hülya, "Evliya Çelebi ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ı Birlikte Okumak (mı?)", *Varlık*, sayı 1182, Mart 2006, s. 49-52.

Soysal, Rengin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Kendine Rastladığı An", *K*, sayı 27, Nisan 2007.

Onaran, Mustafa Şerif, "Eleştirel Deneme Neye Yarar?" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* üzerine, Varlık, sayı 1195, Nisan 2007, s. 44-47.

İleri, Selim, "Benzeri Olmayan Bir Eser" (*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* üzerine), *Radikal Kitap*, 13 Nisan 2007, s. 5.

Yeşilyurt, Türkân, "Metropol Lirikleri / Tanpınar'ın Kadın Çehreli Şiirlerinde Claude.Monet'nin 'Nilüfer Havuzu Serisi' Adlı Resmini Okumak", *Yasakmeyve*, sayı 26, Mayıs-Haziran 2007, s. 102-105.

Şahin, Seval, "Varlık ile Yokluk Arasında Bir Oyun: Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Eşik Cini*, sayı 9, Mayıs-Haziran 2007, s. 35-47.

Ayaydın, Kibar, "Tanpınar'ın Dünyasında Bursa / Taşlarda Gülen Rüya", *Dergâh*, sayı 208, Haziran 2007, s. 15-18.

Öztürk, Hasan, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Yazarları", *Dergâh*, sayı 208, Haziran 2007, s. 18.

Mignon, Laurent, "Tanpınar Kadar Yenilikçi Olmak", *Varlık*, sayı 1197, Haziran 2007, s. 24-25.

Öztop, Şener, "Sanatı Rüya Üzerine Görselleştiren Tanpınar", *Artist-Modern*, sayı 6/79, s. 86-87.

Üstün, Mustafa, "Tanpınar'ın 'Antalyalı Genç Kız'a Mektubunun Öyküsü", *Milliyet Sanat*, sayı 854, Temmuz 2007, s. 98-99.

Şahin, Mukaddes, "Kupürlere Yansıyan Tanpınar, *Kitap-lık*, sayı 107, Temmuz-Ağustos 2007, s. 11-14.

Temo, Selim, "Tanpınar Şiirinde Aşkın Halleri", *Varlık*, sayı 1199, Ağustos 2007, s. 34-38.

K., Deniz Aktan, "Peki Sizin Aklınızda Ne Var Sayın Ramiz?: Tanpınar'ın İzinde Bir Karşı-Aktarım Çözümlemesi", *Pasaj*, sayı 4-5, Kasım 2007, s. 161-167.

Dönmez, Ali Osman, "Bursa'da Zaman'a Eşik'ten Bakış", *Yağmur*, sayı 36, Temmuz-Eylül 2007, s. 28-34.

Ataş, Resul Serdar, "Mahur Beste ya da Bir medeniyet Tasavvuru", *Dergâh*, sayı 211, Eylül 2007, s. 17-19.

Dağlı, Gülüm, "Benim Edebiyat Öğretmenim Tanpınar'dı", *Brunch*, sayı 73, 2 Eylül 2007, s. 6.

Oskay, Ünsal, "Benim Kahramanım: Hasan Tahsin Paşa, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Haydar Rifat Bey, Yusuf Atılgan, Ece Ayhan", *Sizin Kahramanınız Kim?*, (Editör: M. A. Dağıstanlı), NTV Yayınları, İstanbul 2007, s. 107-111.

Koç, Hamdi, "Benim Kahramanım: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Sizin Kahramanınız Kim?*, (Editör: M.A. Dağıstanlı), NTV Yayınları, İstanbul 2007, s. 269-277.

Arslanbenzer, Hakan, "Tarihçi Olarak Eleştirmen: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kılavuz*, sayı 47, Kasım 2007, s. 3-7.

Erdoğan, Mehmet, "Eleştiriye Yön Veren Bir Yazar: Ahmet Hamdi Tanpınar", *Kılavuz*, sayı 47, Kasım 2007, s. 8-15.

İmzasız, "Zeynep Bayramoğlu ile Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine", *Yapı Kredi Yayınları Bülteni*, Aralık 2007.

Özçelik, Mustafa, "Tanpınar'ın Gözüyle Mevlâna", *Berceste*, sayı 66, Aralık 2007, s. 32-34.

Salih, Selim, "Tanpınar Cephesinde Yeni Birşey Yok" (Z. Bayramoğlu'nun *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler* adlı kitabı hakkında), *Kitap Zamanı*, sayı 23, 3 Aralık 2007.

Kahraman, Hasan Bülent, "İki Tutunamayan" (Tanpınar ve Oğuz Atay), *Sabah*, 22 Aralık 2007.

Hızlan, Doğan, "Budalalık Deryası Bir Hayatım Var" (*Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* kitabı üzerine), *Hürriyet*, 27 Aralık 2007.

"BİR GÜL BU KARANLIKLARDA"

Tanpınar Üzerine Yazılar

ABDULLAH UÇMAN
HANDAN İNCİ

Tanpınar... Türk edebiyatında bir "kutup noktası..." Değeri daha yeni anlaşılmış bir nesir virtüözü... Edebiyat tarihi, şiir, roman, hikâye ve deneme denince akla gelen ilk edip...

Yazdığı romanların, hikâyelerin, şiirlerin ve denemelerin kıymeti çok sonraları anlaşılmış; eserleri üzerine yüzlerce çalışma yapılmıştır. Ölümünün üzerinden geçen zaman onu silikleştirmemiş, aksine adı edebiyat tarihlerinin mihenk taşı olmuştur.

Tanpınar'ı anlamak, unutmamak adına derlenen bu kitap oluşturulurken şairlik, romancılık, hikâyecilik, denemecilik, düşünce adamlığı ve öğretim üyeliği gibi vasıfları bulunan Tanpınar'ın bu cephelerinin değişik bakış açılarından yansıtılmasına özen gösterilmiştir.

35.00





3F